THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST, MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge CB5 8DT
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

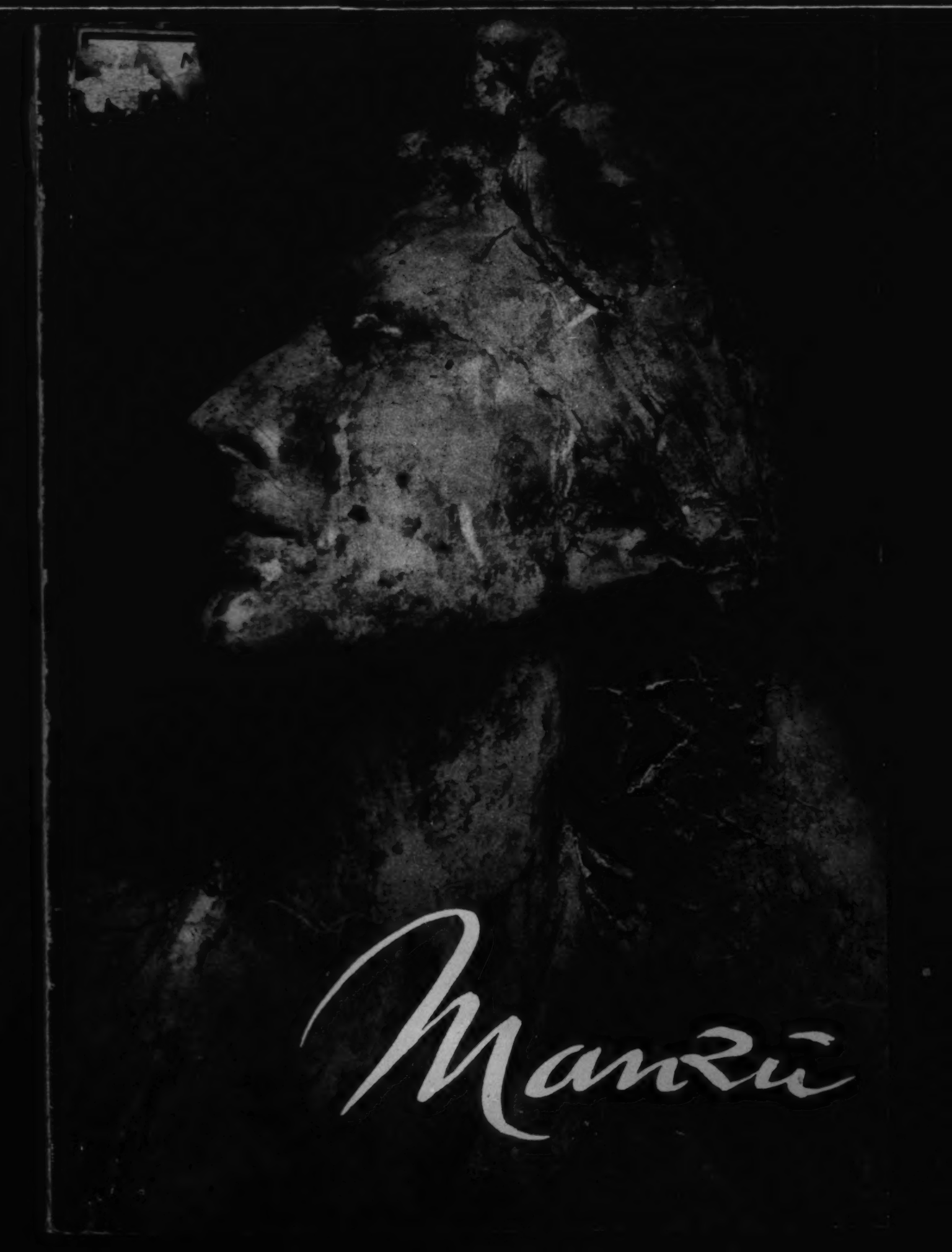
Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

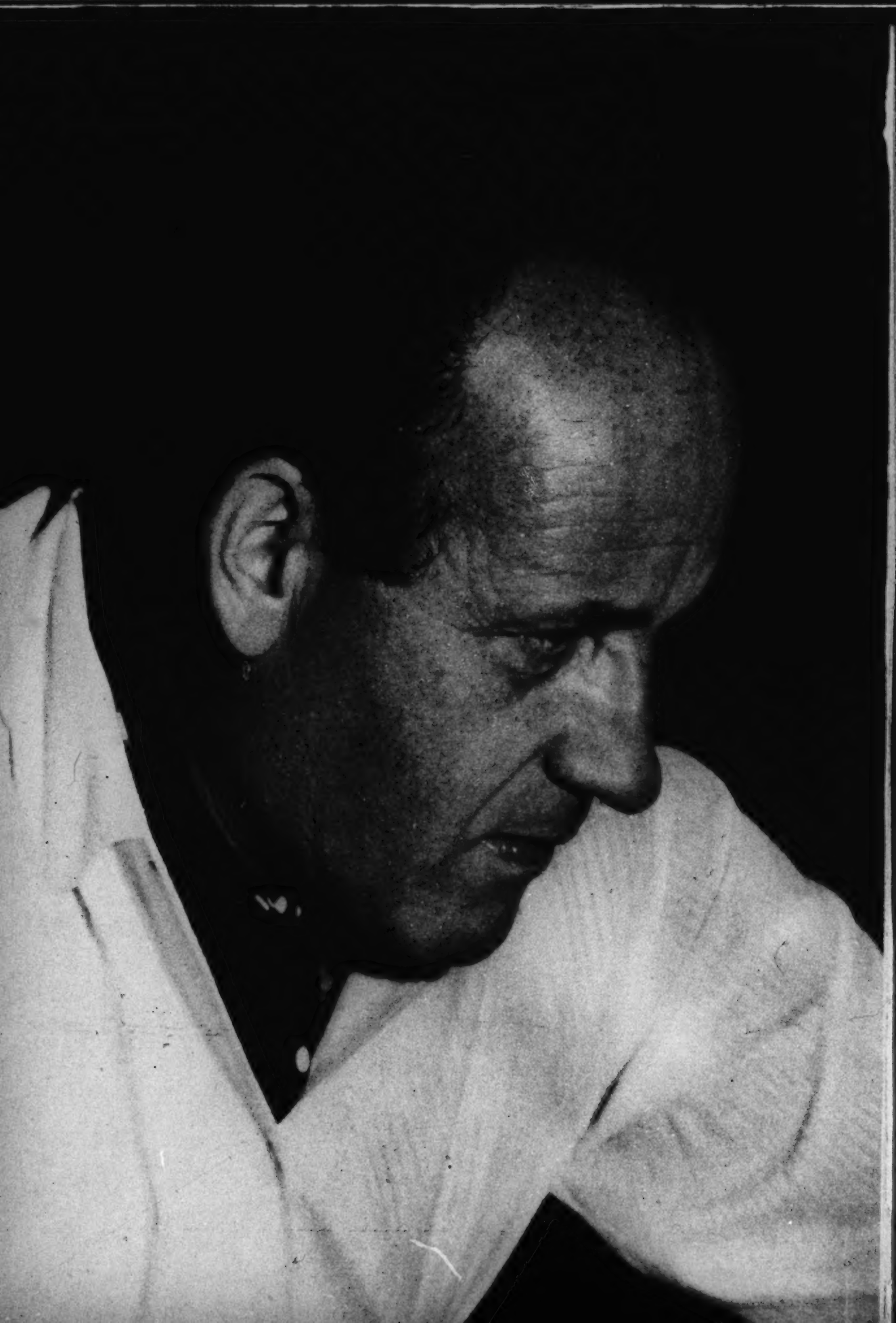
Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright, microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.


Manzù



Ausstellung

Giacomo Manzù

15. August bis 4. Oktober 1959

Haus der Kunst München

25070 M.

AUSSTELLUNGSLEITUNG MÜNCHEN E.V. HAUS DER KUNST

Präsident Edgar Ende
Prof. Ludwig Bock, C. O. Müller, Prof. Günther Grassmann,
Prof. Adolf Hartmann, Senator Prof. Max Unold, Wolf Bloem,
Prof. Friedrich Heubner, Eduard Aigner,
P. A. Ade, Direktor des Hauses der Kunst

KATALOG

Verlag	Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst
Redaktion	Galerie Welz Salzburg
Druck	Franzis-Druck München
Klischees	Süddeutsche Graphische Kunstanstalt München

4

60.174.

VORWORT

Kaum irgendwo in der westlichen Welt hat — neben der Abstraktion — das Gegenständliche in solchem Maß weiterwirkende und sich fortentwickelnde Aktualität bewahrt wie in Italien. Das betrifft vor allem die Plastik.

Nicht weniger unmittelbar gegenwärtig und in der Gegenwart wirksam als Alberto Viani, Carlo Sergio Signori, Aldo Calò, Salvatore, Francesco Somaini oder als Lucio Fontana, Edgardo Mannucci, Franco Garelli, Berto Lardera, Mirko, Carmelo Cappello, Nino Franchina, Leoncillo, Pietro Consagra, Roberto Crippa — um die wesentlichsten zu nennen, die innerhalb zweier Generationen zur Abstraktion tendierten — sind die „Gegenständlichen" der italienischen Plastiker; diejenigen, die das Naturvorbild zwar mehr oder minder weitgehend stilisieren, aber an seine Stelle nicht die frei erfundene Form setzen. Wobei zu betonen ist, daß selbst bei den genannten Künstlern mit abstrahierender Tendenz in Italien aus uralter plastischer Grundhaltung und Verbundenheit mit dem Ding ein thematischer oder formaler Gegenstandsbezug in einer sonst nicht üblichen Häufigkeit und Intensität bestehen bleibt.

Die Konstatierung der in Italien (trotz aller Proteste, deren klassischer das flammende Manifest der Futuristen bleibt) selbstverständlichen Kontinuität mediterraner Grundhaltungen der plastischen Vorstellung muß davon abhalten, in den dort wie nirgends unmittelbar aktuell gebliebenen Gegenstandsbezügen eine Offenbarung konservativer Gesinnung zu sehen. Die plastisch-gegenständliche Äußerung ist hier stetig-natürlich, so wie im Norden lineare Gestaltung, die bis zur Abstraktion reicht, nicht neu, sondern Rückkehr zu einer immanenten Möglichkeit formalen Vorstellungswesens ist. Marino Marini und Henry Moore bilden ein nachgerade als klassisch zitiertes Gegensatzpaar.

Es ist wichtig, diese Gesichtspunkte nicht außer acht zu lassen, wenn man den großen „gegenständlichen" Plastikern Italiens unserer Zeit nicht nur gerecht werden, sondern sie in ihrer Bedeutung und Aktualität erfassen will — wir meinen Roberto Melli, Alberto Gerardi, Arturo Martini, die noch in den achtziger Jahren geboren sind, und die jüngeren Marino Marini, Marcello Mascherini, Marino Mazzacurati, Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi, Pericle Fazzini und Emilio Greco. Manzù steht in dieser Reihe von Generationsgenossen an der Stelle, die er altersmäßig einnimmt.

Die Anfänge seiner Entwicklung sind zwischen dieselben Pole gespannt wie die seiner Generations- und Richtungsgenossen (im weitesten Sinn) unter den Plastikern; sie mögen sich später noch so verschieden und selbständig entwickeln.

Nicht die beiden (gegenüber den zuletzt Genannten älteren) Bildhauer — was sie neben ihrer Tätigkeit als Maler ja auch waren — Boccioni und Modigliani sind für den Verlauf der italienischen Plastik von ausschlaggebender Bedeutung, trotz ihrer außerordentlichen entwicklungsgeschichtlichen Stellung im allgemeinen, sondern Arturo Martini, der, von Hildebrand (damit aber Marées) und Maillol in gleicher Weise herkommend, eine aufs rein Plastische zielende Großform für die folgende Generation in Italien verbindlich postulierte. Zum anderen Pol wurde ihnen die eigene italienische Tradition, gleichgültig, ob man aus ihrem Strom, je nach persönlichem Temperament

und Veranlagung, bei den Etruskern oder Römern oder beim toskanischen Quattrocento (Donatello, Francesco di Giorgio) schöpfte. Im Gegensatz zu dem reinsten Toskaner in seiner (geistigen) Nähe, Marini, der das Etruskische in sich nur wiedererwecken zu müssen schien, knüpfte Manzù bei den Meistern des Quattrocento an, führte damit ein hohes Erbe weiter, das besonders sein Reliefstil nie verleugnet; Lombarde, der er ist; wirkt er oft, was wiederum besonders die Zeichnungen zeigen, wie eine Wiedergeburt des leonardesken Stiles Mailands; nicht zufällig aber nahm er darum, mehr noch als andere, die impressionistische Lehre Medardo Rossos (1858 Turin — 1928 Mailand) in sich auf und damit das Erbe Rodins.

Nicht nur lyrische Wachsporträts aus Manzùs Frühzeit zeigen das. Die weite Ausdrucksskala, die in der Verschmelzung solcher scheinbar entgegengesetzter Grundsubstanzen zu einer schöpferisch-einheitlichen Persönlichkeit liegt, offenbart sich in der differenzierten, sensiblen, durch Bewegung dem Licht antwortenden aufgelockerten Oberfläche seiner Bronzen, auch wenn diese in ihrer Großform, ihrem eigentlichen plastischen Gehalt, der monumentalen Sphäre angehören.

In folgerichtiger Entwicklung hat Manzù nach 1930 ein Werk aufgebaut, das schon an Vielfalt und Reichtum zu den wesentlichen unserer Zeit gehört; es umfaßt Druckgraphik (Lithographie, Radierung, Buchillustration); weit mehr: ein geradezu unerschöpfliches zeichnerisches Oeuvre, das Zartestes und Machtvollstes in jeder inhaltlichen und technischen Form enthält, in dem Italiens große zeichnerische Tradition ohne inneren Bruch oder Verlust an Modernität wieder emporsteigt und Altmeisterliches im ernstesten Sinne die Erfüllung in der Gegenwart nicht ausschließt; und schließlich vor allem die Plastik selbst in Wachs, Ton, allerhand Steinen und vor allem Bronze: Bildnisse, auch ganzfigurige, Gestalten jeglicher Art, bei denen aber nie das literarische Thema, sondern dessen plastische Durchformung wesentliches Problem ist und bei denen bald Manzùs typische Arbeitsweise, Themen reihenweise zu entwickeln und zu variieren, hervortrat. Dazu trägt bei, daß er stets mit der verlorenen Form arbeitet, also jede Figur nur einmal gegossen werden kann und selbst ihre „Wiederholung" bereits Variierung bedeutet; neben den Rundfiguren jeglicher Größe, wobei die Monumentalplastik nie bloße Vergrößerung des Bozzettos ist, sondern in ihrem eigentümlichen Maß konzipiert wird, entstehen Reliefs, vor allem auch religiöser Themen, die ihn zur Ausführung jener zwei großen Aufträge von Bronzetüren für den Dom von Salzburg und die Peterskirche in Rom befähigten, die in der Zukunft als wesentliche Schöpfungen sakraler Kunst unserer Zeit gelten werden.

Besonders Manzùs zahlreiche Kreuzigungs- und Kreuzabnahme-Reliefs sind für die ihm mögliche Verbindung echter Religiosität mit einer unabhängig neuen formalen Durchdringung und thematischen Sinngebung eigentümlich; er stellt Gestalten, die zunächst ohne den vertrauten Bezug zu der heiligen Handlung erscheinen, mit dem gekreuzigten oder vom Kreuz genommenen Christus zusammen — eine Gegenüberstellung, die in jedem Fall sofort die tiefste Spannung auslöst, sei es, daß in diesen Beifiguren der Ungeist dem Göttlichen gegenübertritt, sei es, daß das Maß der Gleichgültigkeit des zufälligen Teilhabers erschütternd wirkt oder aber die Tiefe durchgeistigter Teilnahme wie in einer heiligen Funktion bewegt. Die schöpferische religiöse Kraft und Bewußtheit dieser Kompositionen trägt dazu bei, daß die beschriebene formale Traditionswirksamkeit hier durch die thematische, psychologische Erneuerung eine noch ergreifendere Bedeutung erhält:

Aus Manzùs Anliegen, formale Probleme zu variieren und dadurch ihren plastischen Sinn nach allen Seiten hin zu bereichern und zu läutern, erklärt sich die in den

letzten Jahren zunehmende Häufigkeit zweier Vorwürfe: des sitzenden oder stehenden Kardinals (hervorragendes sakrales Beispiel, wieder an öffentlichem Platz: das Monument des Kardinals Giacomo Lercaro in S. Petronio in Bologna) und der aufgerichtet gestreckten weiblichen Gestalt, im „passo di danza".

Die Wahl gerade dieser beiden Themenkreise offenbart natürlich nicht nur künstlerische, sondern geistige Zielsetzungen Manzùs: religiösen Ernst dort, wobei diejenigen formalen Voraussetzungen gewählt werden, welche die Monumentalität, ja eine der Abstraktion geradezu parallele Unabhängigkeit des Ausdrucks — in den weiten Pluviale — in sich tragen; Sensibilität aber hier, in Linienführung und Oberflächennuancierung, die einer geradezu sinnlichen, ans Erotische grenzenden Differenzierung in Dreidimensionalität gleichkommt: wo sollte d i e s e s Verhalten auch zur Form ein künstlerisch gemäßeres Objekt finden als eben in der schönen Mädchengestalt im Augenblick zwischen Bewegung und Ruhe — dem „Tanzschritt"?

Man verfalle aber nicht in den Irrtum, hier vor allem thematische Interessen des Künstlers zu sehen, oder aber, was erfahrungsgemäß naheliegt, gerade diesen Plastiken, groß oder klein, mit einer nur der Darstellung zugewandten Anteilnahme zu nahen, weil sie so am leichtesten zugänglich scheinen. Was mitgeteilt werden soll, ist auch hier wesentlich die Form; dies auf den verschiedensten Wegen zu tun, ist legitim, auch über leicht zugängliche Inhalte. Ja gerade ihre leichte Zugänglichkeit sollte helfen, durch sie hindurch um so selbstverständlicher zum formalen, als eigentlichem Problem vorzustoßen.

Manzùs Bedeutung braucht nicht betont zu werden; zu ihrer Wirkung für die Zukunft trägt bei, daß seine Bildwerke vielfach an hervorragenden öffentlichen Plätzen stehen: Die Salzburger Domtüren sind vollendet, die von St. Peter in Rom sollen in diesem Jahr gegossen werden. Sakrale Hauptwerke unserer Zeit sind seine Werke in der Motta-Kapelle im Friedhof von Mailand, der Kapelle Onesti Polesine in Parma, in Sant' Eugenio in Rom, in S. Petronio in Bologna (Monument Lercaro, 1953). Er schuf De Gasperis Grab in S. Lorenzo zu Rom, ein Relief in der Westminsterabtei zu London.

Es gibt immer wieder einzelne Künstler, denen schon zu Lebzeiten weiteste Anerkennung gezollt wird. Raffael ist der höchste Vertreter dieses Typus, der mit Traditionen nicht bricht, sie vielmehr mit Gefühl und Klugheit aufnimmt, entwickelt, vollendet, wodurch ihm eben dieses Höchstmaß allgemeiner Verständlichkeit und damit Zustimmung zuteil wird.

Manzù erscheint uns als Vertreter dieses Typus schöner Vollendung in der Gegenwart. Die Berechtigung dieses, dem umstürzenden (und stets zunächst verkannten) Neuerer entgegengesetzten Typs liegt in ihm selbst, mit der Selbstverständlichkeit jeglicher schöner Erfüllung. Im Konzert der künstlerischen Charaktere muß es ihn immer wieder geben, damit sich die Harmonie der Künste einer jeden Zeit geschlossen und allseitig vollende.

Bernhard Degenhart

Skizze zum Bronzetor von St. Peter in Rom 1954 Feder 45 x 26,5 cm

Conrad Fiedler führt einen an Kant erinnernden Gedanken Schillers[1]) über den Objektivierungsprozeß des Realen fort, den er „ästhetisches Moment" nennt, der aber in Wirklichkeit eine, den Menschen befreiende Erkenntnis ist, die ihn bewußt in den Besitz seiner eigenen Macht setzt, und stellt dabei fest[2]), daß die Sprache, deren er sich mit einer geordneten, artikulierten Konstruktion bedient, und diese Wirklichkeit, die vom Licht der Erkenntnis erhellt wird, diese Synthese von Leben und Lebensform, keine einfache Projektion des Seienden ist, sondern selbst eine Wirklichkeit, neu und autonom zugleich; die Sprache oder der Ausdruck verdrängen bei ihrer Entstehung den Bewußtseinsinhalt und mit der Befreiung der schöpferischen Aktivität befindet sich der Mensch vor eine Wirklichkeit gestellt, die eine ganz neue, andere Form angenommen hat. Daher bestreitet Fiedler auch später[3]), daß ein bedeutender Mensch, nämlich der Künstler, das, was man als den Inhalt seines Zeitalters zu bezeichnen pflegt, zum Ausdruck bringt und behauptet dagegen, daß der Künstler durch die Originalität seines Genius seiner eigenen und der kommenden Zeit einen neuen Inhalt gibt, die Menschheit zwingt, seine ihm eigene Weltanschauung und seine Erkenntnisse sich anzueignen und Tag für Tag und für immer die Welt bereichert.

Obwohl ich einen großen Teil der Werke kenne, werde ich vielleicht diese große Ausstellung Manzùs — wohl die umfassendste, die bisher veranstaltet und dem europäischen Publikum geboten wurde — nicht sehen. Und da diese Ausstellung zuerst und vornehmlich in Deutschland gezeigt wird, schien es mir natürlich, an Gedanken zweier der größten deutschen Ästhetiker anzuknüpfen. Ich glaube nämlich, daß diese zahlreichen, lebensvollen Statuen imstande sind, spontan für jeden eine besondere Atmosphäre zu schaffen, den Betrachtern jene neue Erfahrung zu vermitteln und in ihnen jenes neue Bild des Realen oder des Menschlichen zu begründen, in dem Fiedler hellsichtig die künstlerische Tätigkeit erblickt.

Ich glaube, daß diese gewaltige Schau der Werke Manzùs die Fähigkeit besitzt, den Ideen, dem Gefühl, der Sensibilität und der Haltung Bereicherung, Gewinn, Umgestaltung und Verwandlung zu bedeuten; weshalb jeder, der mit Verstand und Liebe diese Werke besieht und sie von allen Seiten aufmerksam betrachtet, in einem bestimmten Augenblick erkennen müßte, anders zu „sehen" und das eigene Seelenregister erweitert zu haben.

Es hat mich gefreut, daß die deutsche Kritik, die sich in letzter Zeit immer häufiger mit der Kunst Manzùs befaßte, vornehmlich einen Satz hervorgehoben und übersetzt hat, in dem ich versucht hatte, mit einem jedermann deutlichen Vergleich, die Ursprünglichkeit und den unversiegbaren Phantasiereichtum und zugleich den ergiebigen, mächtigen Strom der Humanität anzugeben: „Eine, Verdi vergleichbare Naivität und Gewalt des Geistes."

Ich glaube, daß diese Charakteristik ausdrücklich oder stillschweigend von der Fachwelt und auch vom einfachen Publikum klar erkannt worden ist. Sonst könnte man

---

[1]) Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen XXV
[2]) Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit
[3]) Aphorismen 71

sich das Ausbleiben jeglicher Polemik der Kunst Manzùs gegenüber, die sich nun schon seit dreißig Jahren entfaltet, nicht erklären: unsere Zeit wurde doch von entschieden feindseligen Auseinandersetzungen gekennzeichnet, die öfters an Schärfe nichts zu wünschen übrig ließen und sich zwischen Bejahung der „figurativen" und „nicht figurativen" oder „abstrakten" Kunst in all ihren vielfältigen Versionen und Abwandlungen bewegten. Ein eigenartiger Fall im Rahmen des erbitterten Intellektualismus der Gegenwart und ihrer Leidenschaft für Formeln, Schemen und Symbole. Vielleicht jedoch nicht so eigenartig, wenn man ihn sich erklärt aus dem Gefühl der völligen Nutzlosigkeit, gegen eine „Naturkraft" zu polemisieren und der Unmöglichkeit, diese in einer systematischen und noch weniger in einer axiomatischen Definition festzulegen.

Manzù begann vor dreißig Jahren mit seinem künstlerischen Schaffen. Er zeigt in seinen Jugendwerken die einschneidende, subtile Kraft der primitiven Kunst, hat darauf seinen „Wahrheit im Ausdruck"-suchenden Blick auf seine Zeitgenossen gerichtet, hat sie am Feuer seiner sinnenden, ruhelosen Anforderungen erprobt und schließlich, reifer geworden, höchst persönlich seine Auswahl aus der antiken und modernen Kunst getroffen. Seine Bildung (nochmals Fiedler!) bestand darin, die Lebensauffassung, die seinem Wesen entsprach, und die die Klarheit seiner individuellen, mit ständiger Spannung errungenen Weltanschauung bekräftigte, zu erkennen und sich zu eigen zu machen.

Manzù gehört keiner „Bewegung" an, unterschreibt kein „Manifest". Er sympathisiert und nimmt teil, ohne sich einer Gruppe oder Gemeinschaft anzuschließen. Er geht mit absoluter, eifersüchtiger Freiheit vor: Historiker und Kritiker müssen für ihn ohne jeden „Ismus" auskommen, müssen seine eigene „Tradition", die sich mit dem Verlauf und den Beweggründen keiner anderen identifizieren läßt, rekonstruieren. Seine „Inselhaftigkeit", die sich ständig mehr ausprägt, ist ein Grundzug seines künstlerischen Strebens, bevor sie zum Wesenszug wird für seine Persönlichkeit und seine Stellung in der heutigen Welt als innere, poetische Gewißheit. Dreißig Jahre lang arbeitet der Künstler unaufhaltsam an der Gestaltung seines Lebens. Es wäre jedoch ein Irrtum, ein oberflächliches Urteil, diese Haltung als stolze Unabhängigkeit zu beurteilen, da sie nur Folge, nicht Ursache ist. Die wahre Ursache ist, daß Manzù in sich blickt und auch das Außenstehende nur durch sich oder von sich aus sieht. Sein künstlerisches Schaffen, vom vitalen Impuls bis zur vollendeten Form, besteht nur aus innerer Spannung; es kann sich auf eine Skala erstrecken, die von panischer, sinnlicher Verzückung bis zu tragischer Verzweiflung reicht, jedoch stets von einem wahrhaft faustischen Streben belebt ist, das Leben als Totalität und Ursprünglichkeit zu fassen.

Wie der innere leidenschaftliche Schwung ihn selbstverständlich und unmittelbar dazu führt, sich ohne Scheidung und Ablenkung die unendliche Bewegung des Seins in jeder seiner Erscheinung und Gestalt anzueignen, so läßt derselbe Schwung die Werke unvergänglich, mitreißend und erhebend werden und überträgt auf die Betrachter das Gefühl einer schlichten unmittelbaren Berührung mit dem Ursprung des Seins. Daher bedeutet die Unabhängigkeit Manzùs nicht Vereinsamung; denn, indem er versucht zu erkennen und auszudrücken, was die Menschen organisch miteinander verbindet, stößt der Künstler sicher und ohne Umschweife auf ihren gemeinsamen Ursprung, der nicht orts-, zeit- oder geschichtsbedingt ist, überwindet alles Negative und Einschränkende und bringt ein Gespräch zustande, das für den Teilhabenden Verklärung bedeutet.

In diesem Sinne kann man begreifen, weshalb Manzù immer eine chiffrierte, esoterische, hermetische Sprache — das „trobar cloz", das so viele zeitgenössische Kunst-

werke kennzeichnet und sich nicht auf Kunst allein beschränkt, sondern auch andere Zonen des geistigen Schaffens betrifft und ganz andere Voraussetzungen für Verständnis und Annäherung fordert — vermieden hat. In der Vielfalt, in der Tiefe des Widerhalls, in der geradezu extremen Raffiniertheit, im menschlichen und humanistischen „Bildungsgut", in der ästhetischen Individualisierung, die sofort auffällt, sind Sprache und Syntax Manzùs bewußt so beschaffen, daß sich alle, wenigstens potentiell, mit ihnen identifizieren können oder vermeinen es zu können; auch wenn dann der zum Verständnis nötige Prozeß schwierig und langwierig ist, so bietet doch das Werk in seiner Entwicklung die Mittel zur Einführung und Vertiefung. In der Tat wird auch der erfahrenste und anspruchsvollste Kritiker sich durch gewissenhafte rekonstruktive Analyse ein Bild vom außerordentlichen Reichtum und der Neuheit der formalen Möglichkeiten des Künstlers machen können; doch er wird, so glauben wir, niemals den ständigen Vereinfachungsprozeß außer acht lassen können, der dem außergewöhnlichen Bild substanzielle Einheit ohne Umschweife, Spitzfindigkeiten und Hintergedanken, unmittelbare Mitteilungskraft und Verständlichkeit im Rahmen einer umfassenden, sicheren und objektiven Synthese der geschichtlichen Erfahrung Schlichtheit verleiht; ein Individualisierungsprozeß der schaffenden Persönlichkeit, der sich nichts vergibt und in völliger Übereinstimmung mit Inspiration und Anschauung abläuft, jeder „Entfremdung" bar, doch auch ein Gleichnis, in dem der Künstler sich sowohl an die Reichen und Gebildeten als auch an die Armen und Ungebildeten wendet und allen mit einfacher, erhabener Geste die Hand reicht. So vereint sich das echte „Christentum" Manzùs in Gleichgewicht und geistiger Harmonie mit der Urform der schöpferischen Kraft seines Geistes.

Manzù hat keine Irrfahrten unternommen wie Odysseus, er hat weder Verrückungen noch Schwankungen gekannt: seine ebenfalls heftigen, aufwühlenden Krisen haben sich in der Sammlung, nicht in der Zerstreuung abgespielt; oder auch, wie es im letzten, grausamen Krieg geschehen ist, ließen beklemmende Angst und Verzweiflung den ganzen Menschen im Künstler erbeben, bis er schließlich Ruhe und Verklärung in verschiedenen Reihen von Werken fand, die in reinster, beschwörender Form den ewigen Sieg der Kultur über die Barbarei und der Hoffnung über den Tod zum Ausdruck bringen. Gewiß, bei einem so großartigen Schöpfer hat es auch nicht an manchen hedonistischen Schwächen der Form und bei einem so stürmischen Temperament an sinnlicher oder vitaler Vehemenz gefehlt. Aber es genügt, auf das klassische Gleichgewicht von Form und Inhalt zu achten, um die Gewißheit zu erhalten, daß man weder von Formalismus noch von Existenzialismus sprechen kann.

Die gegenwärtige Ausstellung zeigt natürlich vor allem das Schaffen des Bildhauers in den Nachkriegsjahren: Jahre erstaunlicher Fruchtbarkeit und lyrischer Stabilität. Ohne etwas vom Schwung und der gewaltigen Urkraft einzubüßen, haben diese Plastiken, die nach der letzten Periode (1947) der Sammlung und tieferen Besitzergreifung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel entstanden sind[4]), jede Äußerlichkeit verloren und bis zum letzten, oft in atemberaubendem Tempo, den formgebenden Wechsel von Hebung und Senkung gesteigert, gleichsam blitzartig aus der Urtiefe des formenden Bewußtseins, jedoch mit einer Sicherheit und einer so einheitlichen und fortlaufenden Eigentümlichkeit des Rhythmus die Form erhellend, daß sie wie in einem Zustand offener, ewiger Gärung bleibt.

Es scheint, daß für die völlige Erfassung der Entwicklung, die in jeder der Skulpturen zu spüren ist, weniger die darstellende, visuelle oder räumliche Terminologie der Künste von Nutzen ist (der durch geschichtliches Erbe materielle oder sinnliche Merk-

[4]) Die Jahre der „Studie für ein Porträt", in denen Manzù sich nach der Angstperiode des Krieges in den Strom des Lebens stürzt.

male anhaften) als vielmehr der artikulierte Reichtum an Bestimmungen der Musik, die vom Rhythmus und Melos ausgeht, um schließlich zur Polyphonie zu gelangen und durch alle ihre Sätze hindurch eine unlösliche Kette bildet, die die Beschaffenheit des Aufbaus und der Beugung der phonischen Form verdeutlicht (erinnern wir an Hanslick), so daß wir frei von jeder naturalistischen oder gefühlsmäßigen Verknüpfung sie nur als Ausdrucksarchitektur betrachten und bestätigen können.

Manzù ist kein Metaphysiker, kein problematischer Intellektueller, er wird nicht von der Angst vor dem Nichtsein oder dem Nichts gequält, er ist weder Theoretiker noch Ideologe, weder reiner Begriffsmensch noch Prediger, weder Ästhetiker einer übersättigten Kultur noch Interpret und Symptom seiner Zeit. Verglichen mit der erhaben ruhigen Bahn, auf der sich sein tägliches Werk vollzieht, das mit der Hingabe des Handwerkers ausgeführt und von lyrischer Inspiration der „Gelegenheitsdichtung" Goethes beseelt ist, scheint das vielfältige, unruhige, angstvolle Ringen um die Streitfragen der Kunst — die ihrerseits eine historische Rechtfertigung haben — zu verblassen und in einen zeitweiligen Dämmerzustand zu versinken. Es ist unmöglich, Manzù in die Zwangssituation eines „Dokumentes" der heutigen Zeit zu drängen, da das Gegenteil zutrifft — wie es schon immer bei allen großen Künstlern zu sein pflegte —, daß nämlich die Zeit durch ihn verändert wird.

Außerhalb und jenseits der Anstrengungen und Bemühungen der reflektierenden Intelligenz stützt sich der Künstler nur auf seine innere Notwendigkeit; eine gewaltige Lebenswoge, vom Gefühl getrieben und von Leidenschaft flammend erhellt, die nach einer Form drängt, um die unendliche Bewegung für immer einzufangen. Die Weltanschauung Manzùs läßt nicht zu, daß das Leben selbst in verschiedene Situationen zerlegt wird; es muß gemeistert werden im Bewußtsein seines Wesens, damit seine verkündende Kraft nicht verlorengeht: das Leben, das gleichsam ein ewiges Wunder ist, aus Liebe und Schmerz besteht, aus Freud und Leid, Geburt, Wachstum und Tod, aus Begeisterung und Niedergeschlagenheit, aus Vernunft und Gefühl, aus Glaube und Zweifel, aus Einsicht und Verwirrung.

Die Form Manzùs, wie sie im Herzschlag seiner Plastiken pulsiert, bringt die Konsistenz und Wahrheit dieses Kosmos zum Ausdruck, so daß jeder Mensch sich darin erkennen kann, vorausgesetzt, daß er imstande ist, die Botschaft zu empfangen. Und auch hier drängt sich ein Vergleich mit Verdis Musik auf: aus der spontanen Übereinstimmung mit dem sichtbaren, belebten All und dem Gefühl seiner Zugehörigkeit zu ihm reißt der Künstler den Betrachter mit und erhebt ihn, so wie das Anstimmen und Erklingen einer Melodie Verdis genügen, um das Geheimnis jedes Herzens aufzudecken und eine Menge von Menschen verschiedenster Art mit ihrer unwiderstehlichen Gefühlsschlichtheit in Einklang zu bringen.

Manzù, der die Erhabenheit des sich entfaltenden Lebens besingt, sich mit solcher Kraft und einfacher Menschlichkeit, so männlich beherrscht und klar auszudrücken versteht, erneuert in seiner Zeit und Kultur die Gebärde Prometheus vom Anbeginn der menschlichen Geschichte.

Florenz, Juli 1959

Carlo L. Ragghianti

(C. L. Ragghianti, Direktor der „Critica d'arte" und „sele Arte"; ordentlicher Professor für Geschichte der mittelalterlichen und modernen Kunst an der Universität in Pisa; Professor für Ästhetik an der „Scuola Normale Superiore" in Pisa; Mitarbeiter von Benedetto Croce)

LEBENS- UND SCHAFFENSDATEN

1908 Am 22. Dezember wurde Giacomo Manzù in Bergamo als Sohn einer armen und kinderreichen Arbeiterfamilie geboren. Schon in frühen Jahren zeigte sich eine starke Leidenschaft zur plastischen Kunst.

1919 Der elfjährige Knabe kam, durch die Not der Familie gezwungen, zum Lebensunterhalt beizutragen, zu einem Holzschnitzer in die Lehre.

1921 Ein bergamaskischer Stukkateur und Vergolder nahm den Dreizehnjährigen als Lehrling an. Der sehr begabte Knabe beschäftigte sich nebenbei intensiv und selbständig mit Zeichnen, Malen und Modellieren.
Während seiner Militärzeit in Verona nutzte Manzù die Gelegenheit, sporadisch Abendkurse der Academia Cicognini zu besuchen.
Nach Absolvierung seiner Militärpflicht wandte er sich nach Paris und machte die erste Bekanntschaft mit den Bildern der Impressionisten. Nach kurzem Aufenthalt wurde der Künstler jedoch in seine Heimat abgeschoben, da er keine Mittel zu seinem Lebensunterhalt aufweisen konnte.

1928 Als Zwanzigjähriger begann Manzù sein eigentliches Leben als Bildhauer. Er gab endgültig sein Handwerk auf, um sich als Autodidakt völlig den freien Künsten widmen zu können.

1929 entstehen bereits die ersten schon greifbaren reifen Werke, vorwiegend farbige, ausdrucksstarke und realistische Skulpturen. „Liegende", Ton (Slg. Brivec, Bergamo), „Gitarre-Spieler", farbiger Zement (Slg. Muzio, Mailand), „Adam und Eva", bemaltes Gipsrelief (Slg. Locatelli, Bergamo).

1930 Manzù läßt sich in Mailand nieder. Hier sieht man in einer Kollektivausstellung der Galleria Milano seine frühen farbigen Plastiken; Raffael Giolli schrieb zu dem Ausstellungskatalog eine Einführung. Giolli gehört zu den ersten Publizisten, welche die Öffentlichkeit auf Manzù aufmerksam machten. In der Auseinandersetzung mit antiken Werken, vornehmlich ägyptischer, etruskischer und minoischer Plastik, entstehen bemerkenswerte Arbeiten, unter anderem die fast lebensgroße „Sullamith" aus bemaltem Zement (Slg. Brivec, Bergamo). Für die Ausstattung der Kapelle der Katholischen Universität in Mailand erhält der Künstler durch Arch. Muzio die ersten größeren Aufträge.

1931 Neben der Arbeit für die Katholische Universität entstanden die „Salomon-Säule" aus Marmor (Slg. Pizzigoni, Mailand), eine „Verkündigung" als farbiges Stukkorelief (Slg. Grosso, Mailand), „Der Torhüter", farbige Terracotta (Slg. Tadini, Bergamo).

1932 Bei Hoepli in Mailand erscheint als Privatdruck die erste Monographie von Giovanni Scheiwiller; gleichzeitig stellt im Februar die Galleria dell Milione, Mailand, Werke von Manzù aus. Außer Scheiwiller machen sich als Publizisten besonders Sandro Bini, Pica und der Architekt Ponti um sein Werk verdient. Für die Katholische Universität

werden vier Heilige als Hochrelief in Stein fertig. In getriebenem Kupfer die bekannte „Zirkusszene" (Slg. Kolker, Newark, USA).

1933 Manzù zieht sich auf eine Zeit wieder nach Bergamo zurück, in die Einsamkeit eines Landhauses bei Selvino; dort widmet er sich hauptsächlich der Malerei. Pietro Bargellini schreibt ein Vorwort zu dem Katalog einer Kollektivausstellung in Bergamo. Bargellinis Buch „Architettura" (Frontespizio, Florenz 1934) wird von Manzù illustriert. In der Stille entsteht die große „Sullamith", Marmor (Besitz des Künstlers), unter anderem eine „Pietà", getriebenes Kupfer, silberplattiert (Slg. Zapettini, Mailand).

1934 In Selvino entstehen seine ersten Frauenköpfe, denen sich in der Folge eine große Anzahl von Porträts in Bronze und Wachs anschließen. Manzù wird nun auch vom breiten Publikum als einer der bedeutendsten Bildhauer Italiens akzeptiert. Eine Ausstellung in der Galleria delle Tre Arti in Mailand wird von Lamberto Vitali eingeführt. Im November sind Werke Manzùs auf der 2. Wechselausstellung des Kunstvereins in St. Gallen ausgestellt; erstmalig erscheint er auf der V. Triennale delle Arti decorative in Mailand. Von ihm illustriert wurde: Nicola Lisi, „Paese dell'anima (Frontespizio, Florenz 1934). – Bronzeporträt „Signora Bruno Negri" (Slg. Negri, Mailand) und gleichfalls das Porträt in Bronze „Gianmaria Secomandi" (Privatbesitz, Bergamo), „Madonna der Armen", bemaltes Holz (Slg. Muzio, Mailand), „Mutter", Wachs (Slg. Ziveri, Rom).

1935 „Frauenkopf" (Slg. Carrà, Mailand), „Sich kämmende Frau", Bronze (Galleria d'Arte Moderna, Rom), ein „Frauenporträt", Wachs (ehemals in der privaten Sammlung des Königs von Italien), ein Heiliger Johannes in Bronze für die Kirche Santa Maria in Chiesa rossa, Mailand.

1936 Auf einer Paris-Reise begegnet Manzù Rodin. Er stellt zum ersten Mal auf der Biennale in Venedig aus und in der Galleria Cometa, Rom. „Gebückter", Bronze (Slg. Pecci-Blunt, Rom), zwei lebensgroße weibliche Figuren aus Kupfer getrieben (Besitz des Künstlers). Das Porträtwerk findet wesentliche Bereicherung in diesem Jahr, die Wachsmaske „Lachende" (Slg. Pecci-Blunt, Rom), das Porträt „Karla", Wachs (Slg. Lampugnani, Mailand) und verschiedene Köpfe in Bronze und Wachs.

1937 Carlo Carrà schreibt seinem Freund für eine große Ausstellung der Galleria Cometa in Rom eine Katalog-Einführung. In diesem Jahr entsteht der erste „Kardinal", Bronze (Galleria d'Arte Moderna, Rom), die „Strumpfanziehende Frau", Bronze (Slg. Cassani, Mailand), „Susanna", Wachs (Galleria d'Arte Moderna, Rom), verschiedene Köpfe und Masken, „Frau mit Hut", Wachs (Slg. Vitali, Rom), „Weinende", Bronze (Slg. Gualino, Rom).

1938 Auf der XXI. Biennale in Venedig findet Manzù großen Erfolg. „David", Bronze (Slg. Lampugnani, Mailand) und die erste Studie zu „Mädchen auf dem Stuhl", Blei, entstehen. Der Künstler beschäftigt sich weiter mit „Susanna" und „Strumpfanziehende Frau". „Tänzerin", Wachs (Slg. Barbaroux, Mailand), der „Kardinal" aus Stein (Slg. Ruspoli, Mailand) und wichtige Porträts, so „Signora Van Neviel", Bronze (Slg. Pio Manzù, Mailand), „Signora Vital", Bronze (Slg. Vitali, Mailand).

1939 Am Vorabend des großen Krieges beginnt Manzù seine Reliefserie „Cristo nella nostra umanità" („Christus in unserer Menschhaftigkeit") in acht Bronze-Hochreliefs (Slg. Gualino, Rom). Zahlreiche Porträts und Masken, daneben das Thema „David" beschäftigen den Meister.

1940 Mit dem „Selbstbildnis mit Modell", Wachs (Slg. Brega, Mailand), wird eine Reihe von Arbeiten und Studien, auch Zeichnungen und Bilder, über den gleichen Entwurf eingeleitet. Schließlich entsteht in fast natürlicher Größe ein Bronzerelief (Besitz des Künstlers). Dasselbe Jahr bringt mehrere Kardinäle in Bronze und Stein, die „Büste der Karla", Wachs (Galleria d'Arte Moderna, Rom).

1941 Manzù tritt ein Lehramt für Plastik an der Accademia Brera in Mailand an. Die Beschäftigung mit dem Porträt „Francesca" bringt zahlreiche Zeichnungen und eine Studie in Bronze (Slg. Ruspoli, Mailand). „Kleines springendes Mädchen", Bronze (Slg. Maionchi, Lucca). Weitere Arbeiten über das Thema „Kardinal" und „Cristo nella nostra umanità". Mehrere Köpfe, darunter die Porträts „Carlo Carrà", Bronze (Slg. Carrà, Mailand), „Anita Blanc", Bronze (Slg. Blanc, Mailand).

1942 Bis zum Ende des Krieges zieht sich Manzù nach Clusone im oberen Tal von Bergamo zurück. Im Centro d'Azione per le Arti in Turin findet eine Kollektivausstellung statt, zu deren Katalog Nino Bertocchi das Vorwort verfaßt. Unter dem Eindruck des Krieges entstehen weitere Kreuzigungen der Serie „Cristo nella nostra umanità", „Kreuzigung mit General im Stahlhelm", „Kreuzabnahme mit Prälaten", „Kreuzabnahme mit schreiender Frau" (Slg. Gualino, Rom). Das fast lebensgroße Porträt „Francesca", Bronze (Slg. Blanc, Mailand) wird vollendet.

1943 Zwei Reliefs in Bronze „Pietà" (Slg. Gualino, Rom, und Slg. Pio Manzù, Mailand), weitere Arbeit an dem Entwurf „Selbstbildnis mit Modell", Wachs (Slg. Lampugnani, Mailand) und „David", Bronze (Slg. Vittorini, Mailand); „Mädchen im Fenster", Bronze (Privatsammlung, Mailand), Studien zu „Kleines spielendes Mädchen" und „Knabe mit Ente".

1944 Zahlreiche Studien zu dem Grabmal Mottas in Mailand. „Kleines spielendes Mädchen", Wachs (Slg. Musso, Mailand), „Bischof", Bronze (Slg. Evelsteiner, Buenos Aires). Porträt „Alfonsina Pastorio", Bronze (Slg. Pastorio, Mailand).

1945 Intensive Beschäftigung mit dem „Kardinal". „Kleines spielendes Mädchen", Bronze (Slg. Mattioli, Rom). In Mailand erscheinen, von Manzù illustriert, die „Laudi" des Jacopone da Todi (Uomo, Mailand 1945).

1946 Manzù beginnt „Großes Porträt einer Dame im Morgenrock", Bronze (Slg. Lampugnani, Mailand, eine Fassung in Bronze im Museum of Modern Art, New York). Mit diesem großen Bildnis und den dazugehörigen Studien, 70 Zeichnungen (alle Slg. Lampugnani, Mailand), legt er die Richtung fest, welche für seine künftige Entwicklung entscheidend ist. Noch eine Fassung „Selbstporträt mit Modell", Bronze (Slg. Luzzato, Buenos Aires). Porträt-Maske „Signora Carla Lampugnani", Terracotta (Slg. Lampugnani, Mailand), außerdem andere Porträts und Porträt-Studien.

1947 Das lebensgroße „Mädchen auf dem Stuhl", Blei (Museo Civico, Turin) und der „Knabe mit der Ente", Bronze (Museo Revoltella, Triest) werden vollendet. Studien zu „David". Manzù beginnt an einer Serie von Medaillen zu arbeiten. Die „Altana"-Gruppe organisiert eine große Ausstellung von Arbeiten Manzùs im Palazzo Reale, Mailand; zu dem Katalog schrieb Lionello Venturi das Vorwort.

1948 Manzù empfängt den großen Preis für italienische Skulptur auf der Biennale in Venedig. Er nimmt an einer internationalen Ausschreibung für ein Bronzeportal der Peterskirche in Rom teil. Neben einer Reihe von Medaillen und Porträt-Büsten weitere Beschäftigung mit dem Thema „Kardinal".

1949 Der Auftrag, ein Bronzetor für St. Peter zu schaffen, wird Manzù erteilt; dazu entstehen in der Folge zahlreiche Studien und Modelle. „Kleines Mädchen auf dem Stuhl", lebensgroße Bronze (Slg. Mattioli, Mailand), und eine „Strumpfanziehende Frau" entstehen neben mehreren Kardinälen, Kreuzigungen und Porträts. Für das Motta-Grabmal, Mailand, werden einige große Heilige in Bronze fertig.

1950 Vier Hochreliefs zur „Passion" für die Kirche San Eugenio in Rom. Daneben einige Mädchenakte in Bronze (Slg. Gatti, Rom – Slg. Picollo, Mailand – Slg. Lampugnani, Mailand) sowie Bronzestudien zu „David", Kardinäle und Porträts.

1951 Letzte Version zu „Kleines spielendes Mädchen", Bronze (City Art Gallery, Bristol); diese schließt eine seit 1943 währende Auseinandersetzung mit diesem Thema ab. „Kreuzigung" und „Grablegung", Hochreliefs in Bronze (Middelheim-Parc, Antwerpen). Die Serie der Kreuzigungen wird fortgesetzt, jetzt unter dem Titel „Variationen über das gleiche Thema". Immer neue Variationen zum „Kardinal" und Porträts.

1952 The Hanover Gallery, London, stellt Manzù gemeinsam mit Moore, Giacometti, Marini und Metzinger aus. „Kleiner Kardinal", Bronze (Slg. Cremers, Den Haag), lebensgroßer „Kardinal", Bronze (Middelheim-Parc, Antwerpen). Porträt „Ola", Bronze (Slg. Ercoli, Chicago), Porträt „Maria de Reti", Bronze (Slg. de Reti, Buenos Aires).

1953 In London veranstaltet die Hanover Gallery eine große Kollektiv-Ausstellung. Das große Porträt des Kardinals Lercaro für die Basilica di San Petronio in Bologna entsteht. In dieser Zeit werden die „Susanna", „Große Liegende", Bronze (Tate Gallery, London) aus dem Jahr 1942 vollendet und die ersten Tänzerinnen, Bronze (Koninklijk Museum, Antwerpen), Tanzschritte, Bronze (Middelheim-Parc, Antwerpen) modelliert. Zahlreiche Studien zum Tor von St. Peter.

1954 Manzù zieht sich von seinem Lehrstuhl zurück, nachdem er eine totale Reform des künstlerischen Unterrichts gefordert hatte. Friedrich Welz beruft ihn an die Internationale Sommerakademie in Salzburg, wo er auch die folgenden Sommer neben Oskar Kokoschka wirkt. Gleichzeitig veranstaltet die Galerie Welz, Salzburg, eine Ausstellung von Plastiken und Zeichnungen Manzùs. Der „Große Tanzschritt", Bronze (Slg. Melnitzky, Salzburg) und der „Tanzschritt" der Kunsthalle Mannheim sowie kleinere Bronzen über dasselbe Thema entstehen. Die ersten Porträt-Plastiken „Inge" (Slg. Fleming, London, und Slg. Mayer, New York) und eine große Serie von Zeichnungen über dieses Porträt beschäftigen den Künstler.

1955 Die Galerie Welz, Salzburg, veranstaltet die ersten großen Ausstellungen in Deutschland: Köln, Stuttgart und Bremen, ebenso in verschiedenen Städten Österreichs und in Utrecht. Manzù erhält den Auftrag zu einem Entwurf für das mittlere Domtor in Salzburg. In diesem Jahr schafft er zahlreiche Varianten zu „Kardinal" und zu „Tanzschritt", auch mehrere Porträts.

1956 Die Beschäftigung mit dem Salzburger Domtor regt zu zahlreichen Entwürfen und Studien zu „Mutterschaft" an; dieses Thema kehrt nun immer in verschiedenen Fassungen wieder (Slg. Mayer, New York). Die „Große Tänzerin", Bronze (Gemeinde Helmond, Holland), „Spielende Frau", Bronze (Slg. Golding, New York), Variationen von „Tänzerin" und „Kardinal" sowie Porträts „Inge".

1957 Nachdem Manzù den endgültigen Auftrag zur Schaffung des mittleren Domtores in Salzburg bekommen hat, beschäftigt er sich mit umfassenden Studien für diesen Auftrag. „Schlittschuhläuferin", Bronze (Middelheim-Parc, Antwerpen), daneben Entwürfe für das Tor von St. Peter und Tierstudien.

1958 Das Mitteltor des Salzburger Doms wird feierlich eingeweiht. In der Galerie Welz, Salzburg, findet eine Ausstellung der Studien und Entwürfe dazu statt, und in der Folge erscheint ein kleines Buch über dieses Thema (Verlag Galerie Welz, Salzburg). In diesem Jahr beginnt er sich mit „Künstler und Modell" auseinanderzusetzen, eine Reihe Tierzeichnungen und dekorative Arbeiten entstehen, weiterhin Porträts „Inge" und „Sonja".

Werk- und Lebensdaten Manzùs stützen sich auf die große Monographie von Ragghianti (2. Auflage, Milione, Mailand 1957) sowie die persönlichen Angaben des Künstlers.

1930 Kollektivausstellung, Galleria Milano, Mailand, April 1930,
Katalogvorwort von Raffael Giolli.

1932 Galleria dell Milione, Mailand, Februar 1932.

1933 Pitture, Sculture e Disegni di Manzù a Selvino, Bergamo, August 1933,
Katalogvorwort von Pietro Bargellini.

1934 Kollektivausstellung, Galleria delle Tre Arti, Mailand, Januar 1934,
Katalogvorwort von Lamberto Vitali.
2. Wechselausstellung im Kunstmuseum, Kunstverein St. Gallen, November 1934.
V. Biennale delle Arti decorative, Mailand.

1935 Exposition d'art italien ancien et moderne, Paris.

1936 Exposition d'art italien contemporain, Budapest.
XX. Biennale, Venedig.
Galleria della Cometa, Rom.

1937 Weltausstellung, Paris.
Kollektivausstellung, Galleria della Cometa, Rom, März 1937,
Katalogvorwort von Carlo Carrà.
Kunstausstellung „Estate Livornese", Galleria Leghorn, Livorno, Juni-September 1937,
Katalogvorwort von Michelangelo Masciotta.
Anthology of contemporary italian Drawing. The Cometa Art Gallery, New York.

1938 Exposicion de arte decorativa italiana, Buenos Aires.
XXI. Biennale, Venedig.
Ausstellung zeitgenössischer italienischer Kunst, Bern.

1939 Exhibiton of italian art, San Francisco (Cal.).
III. Quadriennale d'arte italiana, Rom.

1940 Ausstellung zeitgenössischer italienischer Kunst, Zürich.

1941 Kollektivausstellung, Galleria d'arte al Corso, Triest, November-Dezember 1941,
Katalogvorwort von Umbro Apollonio.
Kollektivausstellung, Galleria Barbaroux, Mailand.

1942 Kollektivausstellung, Centro d'Azione per le Arti, Turin,
Katalogvorwort von Nino Bertocchi.

1943 Mafai und Manzù, Galleria dello Zodiaco, Rom, Katalogvorwort von Albert Moravia.
IV. Quadriennale d'arte italiana, Rom.

1944 25 Artisti del Secolo, Galleria del Secolo, Rom.

1947 Esposizione di Arte Contemporanea, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1947, Vorworte von G. Marchiorri und Domenico Cantatore.
Kollektivausstellung, Studio d'Arte Palma, Rom.

1948 Ausstellung der Bozzetti für das Tor zu St. Peter, Vatikan.
XXIV. Biennale, Venedig.

1949 Kollektivausstellung, Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires, November 1949, Katalogvorwort von N. Bertocchi.

1950 124th Exhibition, Royal Scottish Academy, Edinburgh, Mai 1950.
Exposition d'art moderne italien, Musée National d'Art Moderne, Paris, Mai-Juni 1950, Vorwort von Paolo d'Ancona.
Werke europäischer Plastik, Haus der Kunst, München, November-Dezember 1950.
Italienische Kunst der Gegenwart, München, Hamburg, Mannheim, Berlin, Bremen, Vorworte von W. Haftmann und B. Degenhart.
Modern Italian Art, „The Arts Council of Great Britain" – Tate Gallery, London.

1951 Sculpture, Battersea Park, London, Mai-September 1951.
I. Biennale des „Museu de arte moderna", Sao Paolo.
I. Biennale de la sculpture, Middelheim-Parc, Antwerpen.

1952 Metzinger, Giacometti, Moore, Marini, Manzù, The Hanover Gallery, London.
Sculpture of the 20th Century, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

1953 Studi all'aquaforte per Virgilii Georgica. Alla Saletta, Modena, Januar 1953.
36 Disegni di Manzù, Salone della Stampa, Turin, Mai 1953,
Katalogeinführung von A. Rossi.
Kollektivausstellung, The Hanover Gallery, London.
II. Biennale de la sculpture, Middelheim-Parc, Antwerpen.

1954 Kollektivausstellung, Galerie Welz, Salzburg, Katalogvorwort von E. Köller.
Sonderausstellung in der Jahresausstellung, Künstlerhaus Graz,
Katalogvorwort von F. R. Oberhuber.
Kollektivausstellung, Galleria della Collonna, Mailand, Oktober 1954,
Katalogeinführung von Guido Ballo.
Lithographien von Manzù zu „Il falso e il vero verde" von S. Quasimodo,
Galleria della Colonna, Mailand.

1955 Kollektivausstellung, Kunsthalle Bremen, Katalogvorwort von Bruno Grimschitz.
Kollektivausstellung, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
Kollektivausstellung, Neue Galerie der Stadt Linz.
Kollektivausstellung, Museumspavillon, Mirabellpark, Salzburg.
Kollektivausstellung, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.
Kollektivausstellung, Museum für angewandte Kunst, Wien.
VII. Quadriennale d'Arte, Rom.

1956 Kollektivausstellung, Centraal Museum, Utrecht.
Kollektivausstellung, gemeinsam mit Morandi, Kunstmuseum Winterthur,
Katalogvorwort von Heinz Keller.
Kollektivausstellung, Galerie Imerker, St. Gallen.
Kollektivausstellung, The Hanover Gallery, London.
Kollektivausstellung, „Studio per un ritratto", Palazzo Strozzi, Florenz,
Katalogeinführung von C. L. Ragghianti.

1957 Kollektivausstellung, World House Galleries, New York,
Katalogeinführung von John Rewald.
Manzù-Zeichnungen, Staatliche Graphische Sammlung, München.
Kollektivausstellung, Galleria del Libraio, Bologna.

1958 Kollektivausstellung, Frumkin Gallery, Chicago, Katalogvorwort von I. C. Taylor
Radierungen und Lithographien, Direzione Belle Arti, Commune di Venezia,
Katalogvorwort von Giorgio Trentin und Guido Perocco.
Entwürfe zum Salzburger Domtor, Galerie Welz, Salzburg,
Katalogvorwort von F. Fuhrmann.

I. Von Manzù illustrierte Bücher:

Piero Bargellini, Architettura, Frontespizio, Florenz 1934
Nicola Lisi, Paese dell'anima, Florenz 1934
Piero Bargellini, Davide, Brescia 1936
Jacopone da Todi, Le laudi, Mailand 1945
Jl Novellino, Conchigiglia, Mailand 1947
Virgil, Le georgiche, Hoepli, Mailand 1947
Virgil Georgica, in 21 Exemplaren, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1948
Nicola Lisi, La via della Croce, Fratelli Fabri, Mailand 1954
Salvatore Quasimodo, Jl vero e falso verde, Schwarz, Mailand 1954

II. Monographien:

Giovanni Scheiwiller, Manzù, Hoepli, Mailand 1932 (Privatdruck)
Mario de Micheli, Manzù, „Quadernimi del Disegno Contemporaneo", Corrente, Mailand 1941
Nino Bertocchi, Manzù, Domus, Mailand 1942
Nino Bertocchi, Manzù, Accame, Turin 1942
Gianni Testori, Erbe di Manzù, Pattuglia, Forli 1942
Nino Bertocchi, Manzù (mit einer Originalradierung), Domus, Mailand 1943 (Privatdruck)
Luigi Bartolini, Manzù, Delphino, Rovereto 1944
Bruno Calzaferri, Valori umani nella „Grande Pieta" di Giacomo Manzù, Conchiglia, Mailand 1944
Aligi Sassu, Passio Cristi, Bassorelievi di Manzù, All'insegna del Pesce d'Oro, Mailand 1945
Beniamino Joppolo, Manzù, Hoepli, Mailand 1946
Giulio Carla Argan, Manzù, Istituto Italiano di Artie Grafiche, Bergamo 1948
Anna Pacchioni, Giacomo Manzù, mit einem Vorwort von Lionello Venturi, Milione, Mailand 1948
** * *, Jl bozzetto per le porte di S. Pietro in Vaticano, Istituto Grafico Tiberino, Rom 1949*
Nino Bertocchi, Esculturas y dibujos de Giacomo Manzù, Istituto de arte moderno, Buenos Aires 1949
Bruno Grimschitz, Manzù, Galerie Welz, Salzburg 1955
Eduard Hüttinger, Giacomo Manzù, Bodenseeverlag, Amrisvil 1956
Carlo L. Ragghianti, Giacomo Manzù, Sculptor, 2. Edition, Milione, Mailand 1957
Giacomo Manzù, Mädchen und Frauen, Piper Bücherei 128, Piper, München 1958
Giacomo Manzù, Entwürfe zum Salzburger Domtor 1955/58, Verlag Galerie Welz, Salzburg 1958
Giacomo Manzù, (Katalog) acqueforti e litografie (herausgegeben von G. Trentini mit Verzeichnis der Druckgraphik Manzù's).

III. Allgemeine Literatur:

Sandro Bini, Artisti, Milione, Mailand 1932
Joan Morris S. P., Novecento sacro, Rom 1937

Giuseppe Pagano Gogatschnig, Arte decorativa Italiana, „Quaderni della Triennale", Hoepli, Mailand 1938
Anna Maria Brizio, Storia Universale dell'Arte, 800 e 900, Utet, Turin 1939
Massimo Bontempelli, Arte Italiana Contemporanea, Mailand 1940
Maria Luisa Gengaro, Scultura, Hoepli, Mailand 1941
Gino Visentini, Gusti esagerati, Vallecchi, Florenz 1942
Piero Bargellini, Scultura Italiana Contemporanea, Arnaud, Florenz 1945
Egidio Bonfante, Considerazioni sulla pittura dei giovani, Görlich, Mailand 1945
Nino Bertocchi, Arte del nostro tempo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1946
Roberto Salvini, Guida all'arte moderna, L'Arco, Florenz 1949
James Th. Soby - Alfred H. Barr jun., Twentieth Century Italian Art, The Museum of Modern Art, New York 1949
Marco Valsecchi - Umbro Apollonio, Panorama dell'Arte Italiana, Lattes, Turin 1950
Lamberto Vitali, Preferenze, Domus, Mailand 1950
Andrew C. Ritchie, Sculpture of the Twentieth Century, The Museum of Modern Art, New York 1952
Ulrich Gertz, Plastik der Gegenwart, Rembrandt Verlag, Berlin 1953
Bernhard Degenhart, Italienische Zeichner der Gegenwart, Gebr. Mann, Berlin 1956

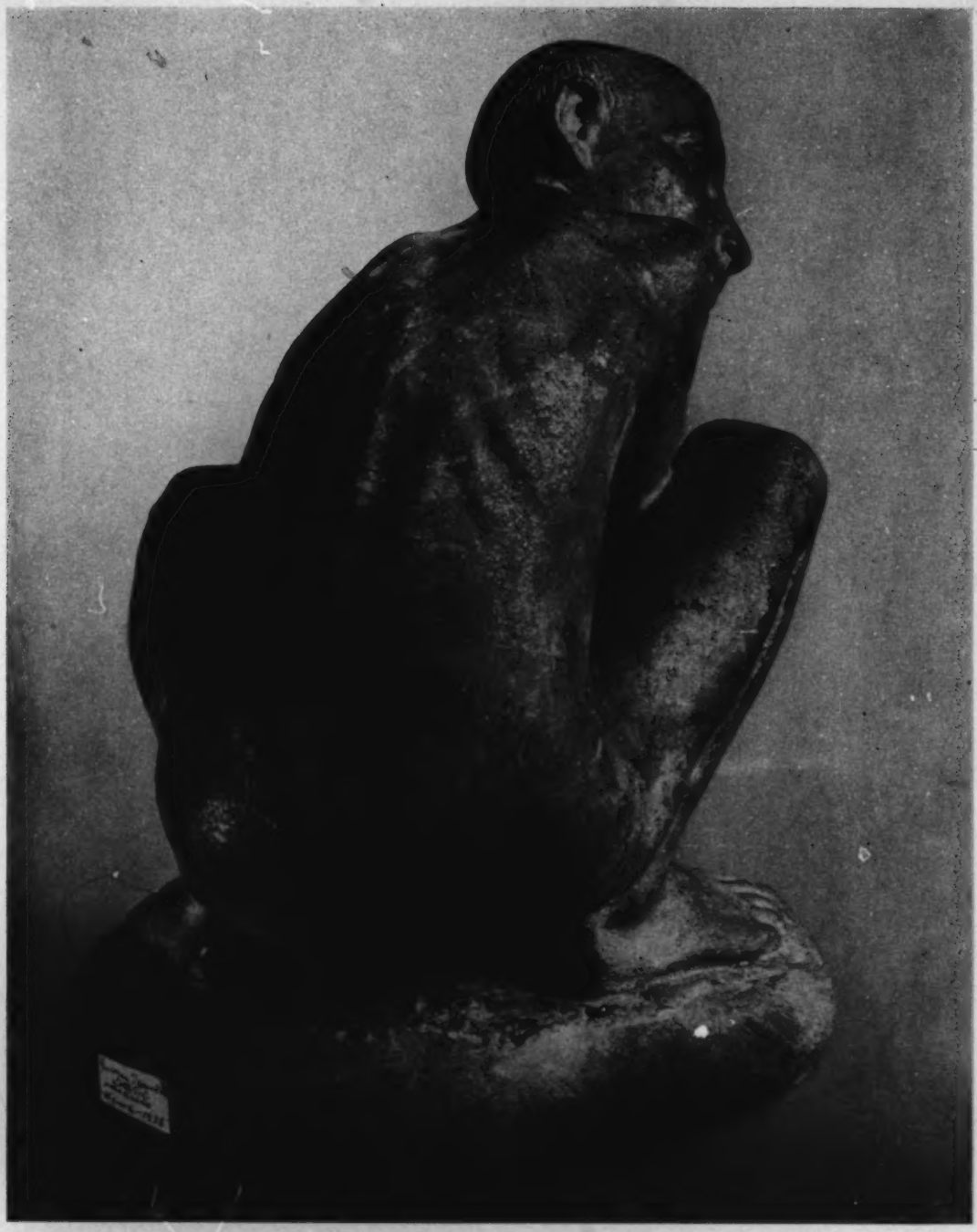
IV. Wichtige Aufsätze:

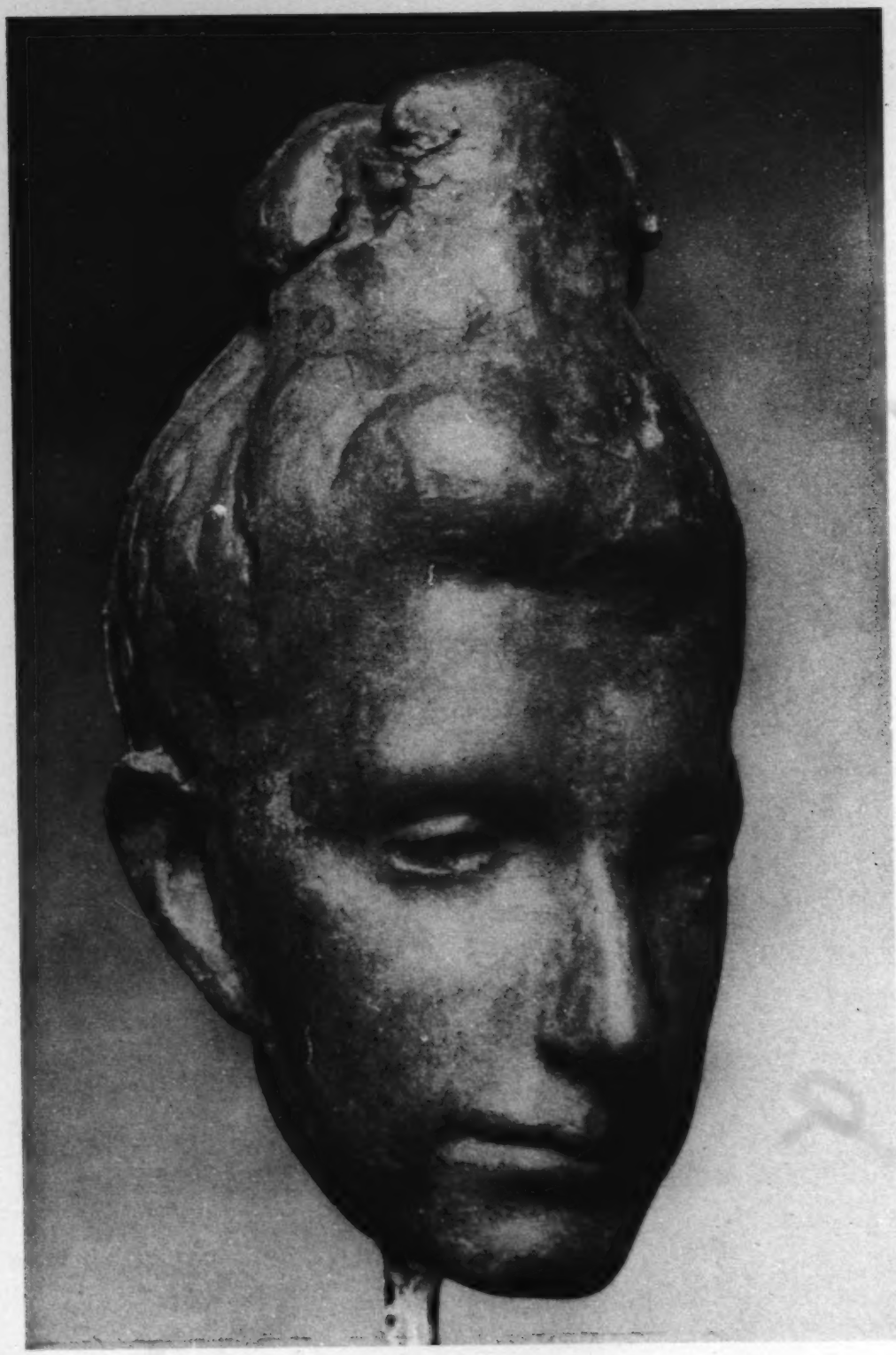
A. Pica, Manzù, Domus, Mailand, Februar 1932
L. Vitali, Primizie, Domus, Mailand, Juli 1932
L. Vitali, Sculture di Giacomo Manzù, Domus, Mailand, Februar 1933
U. Apollonio, Manzù, Le arti plastiche, Mailand, April 1933
R. Giolli, Manzù, L'Italia Letteraria, Rom, Juni 1934
Sandro Bini, Lo scultore Manzù, Arte Cristiana, Mailand, Mai 1935
A. Schettini, Lo scultore Manzù e l'arte cristiana, L'eco del Mondo, Mailand, Juni 1935
Frontespizio, Nummero dedicato a Giacomo Manzù, Florenz, Mai 1937
F. Giacomelli, Giacomo Manzù, La Nuova Scuola Italiana, Florenz, Mai 1937
L. Vitali, Lo scultore Giacomo Manzù, L'Emporium, Bergamo, Mai 1938
U. Apollonio, Giacomo Manzù, Il Ventuno, Venedig, Dezember 1938
Cesare Brandi, Su alcuni giovani: Manzù, Le Arti, Rom, Februar-März 1939
Renzo Guasco, Due Momenti su Manzù, Corrente di Vita giovanile, Mailand, November 1939
G. Visentini, Sacro e profano di Manzù, Storia di ieri e di oggi, Rom, Januar 1940
Libero de Libero, Disegni di Manzù e Guttuso, Documento, Rom, Januar 1944
L. Vitali, Manzù, Werk, Winterthur 1945
M. Contini, Manzù in incognito, Grazia, Mailand, Februar 1947
Nino Bertocchi, Manzù Padrone delle cose, Cronache, Bologna, März 1947
M. Labo, Tutto Manzù, L'Unita, Genua, April 1947
L. Venturi, Manzù, Alfabeto, Rom, April 1947
L. Bartolini, 13 punti su Manzù, Alfabeto, Rom 1947
F. Muti, Orientamenti critici sulle Porte di San Pietro, L'Osservatore Romano, Vatican, Februar 1948
G. Fallani, Le nuove porte di San Pietro, Ecclesia, Vatikan, März 1948
A. Pica, Sculture di Manzù, Vernice, Triest, Juli 1948
Toni Fiedler, Neue Bronzetüren für den Petersdom in Rom, Die Kunst und Das schöne Heim, München, Juni 1950
John Russel, Nature triumphant, The Sunday Times, London, Mai 1953
O. del Carlo, Doble encuentro co Giacomo Manzù, La Nacion, Buenos Aires, August 1953
und weitere über 1000 Aufsätze sowie Kritiken.

ABBILDUNGEN

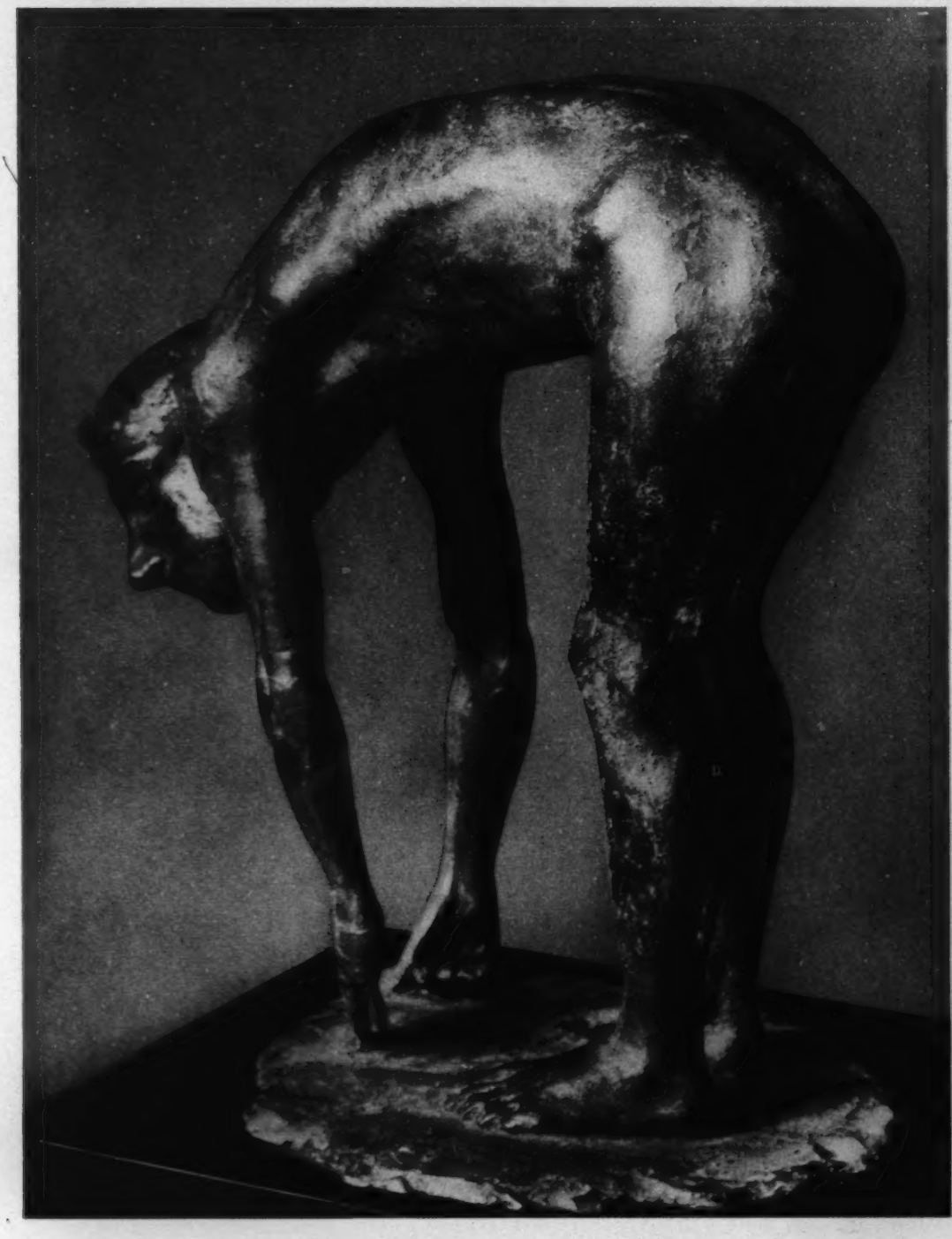
Kat. Nr. 2 Zirkusszene 25

26 Der Torhüter Kat. Nr. 1

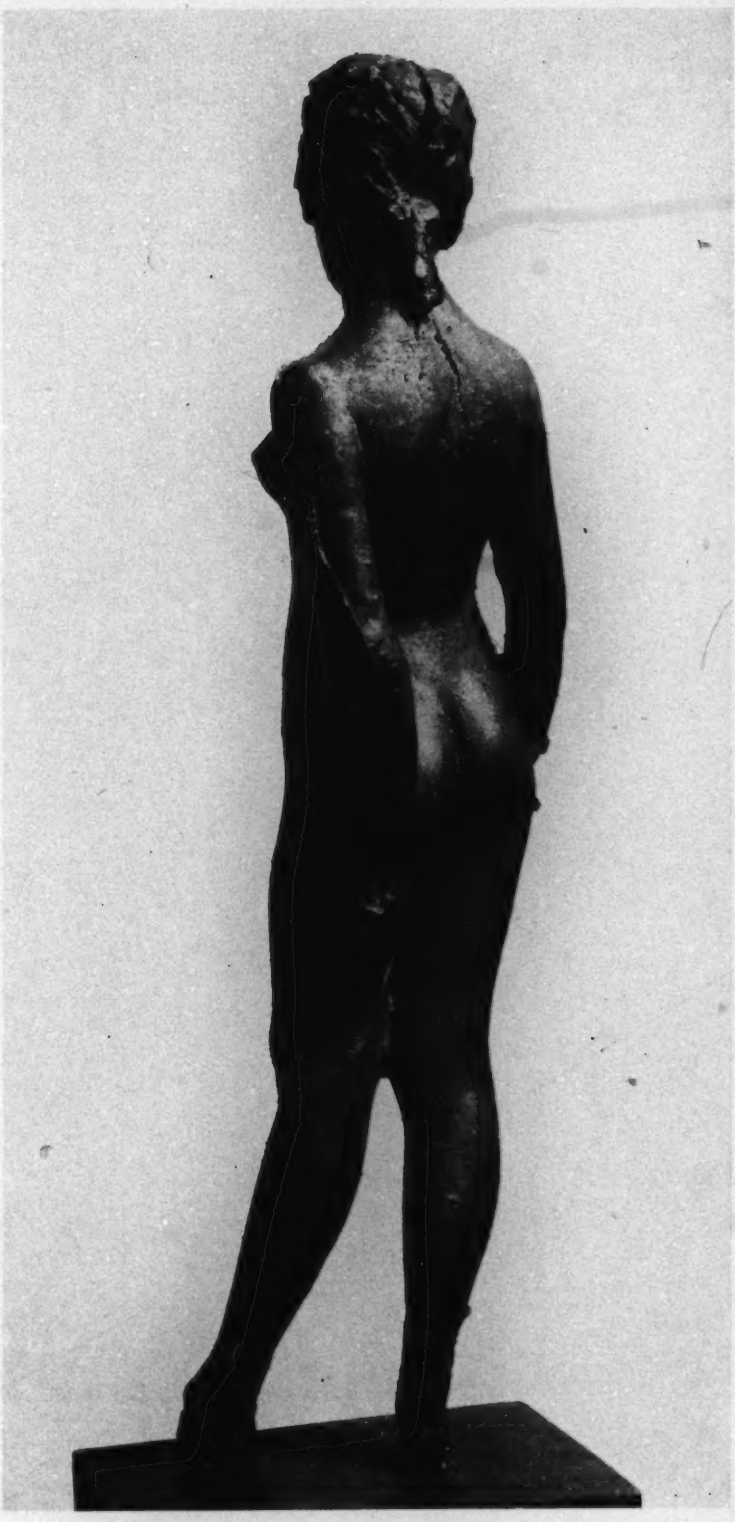




28 Frauenkopf Kat. Nr. 4



30 Studie zu Francesca Kat. Nr. 8



32 Francesca Kat. Nr. 10

Kat. Nr. 13 Knabe mit Ente 33

34 Großes Porträt einer Dame Kat. Nr. 12

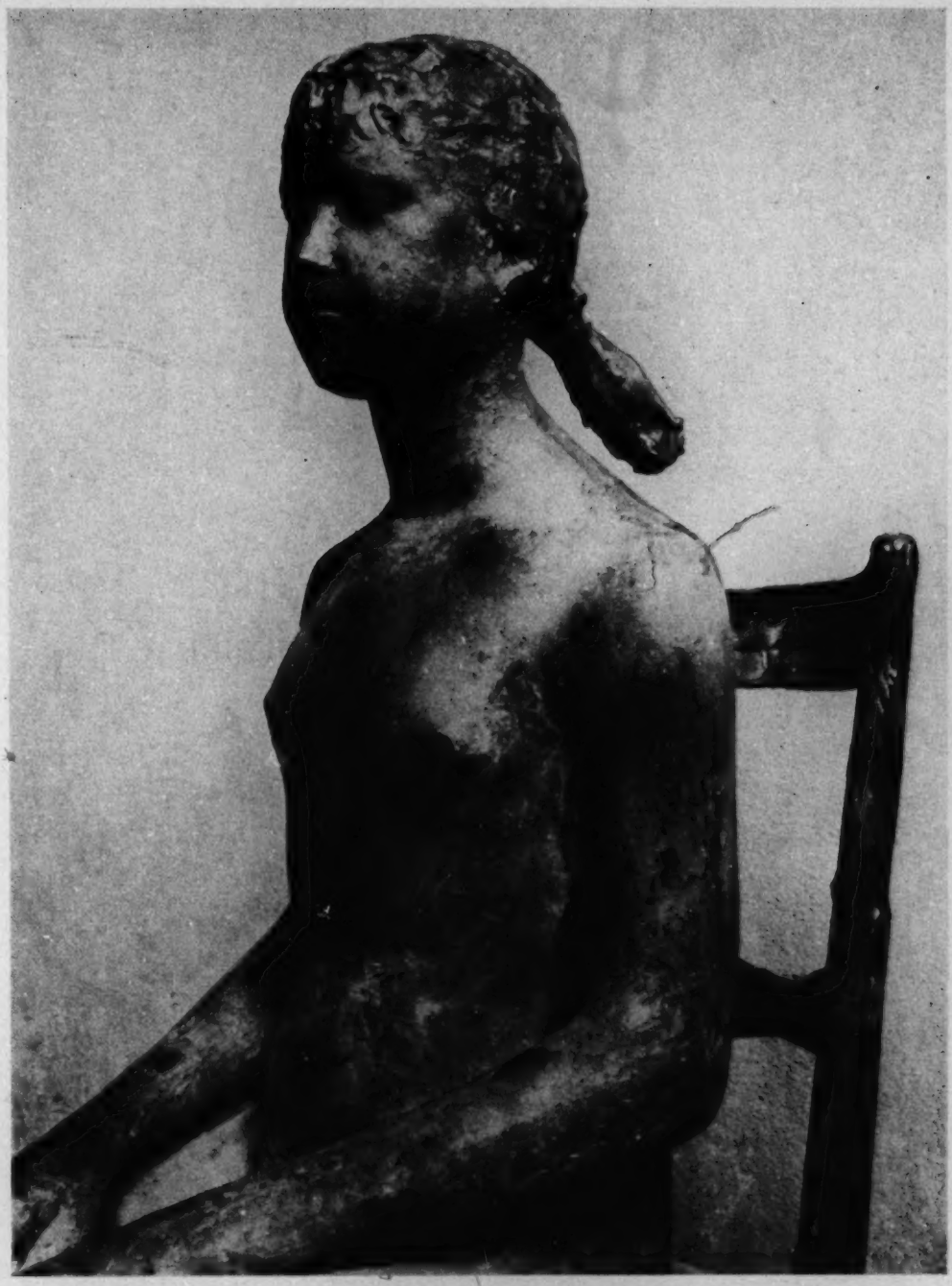
Kat. Nr. 12 Großes Porträt einer Dame, Detail 35

36 Frauenkopf Kat. Nr. 6

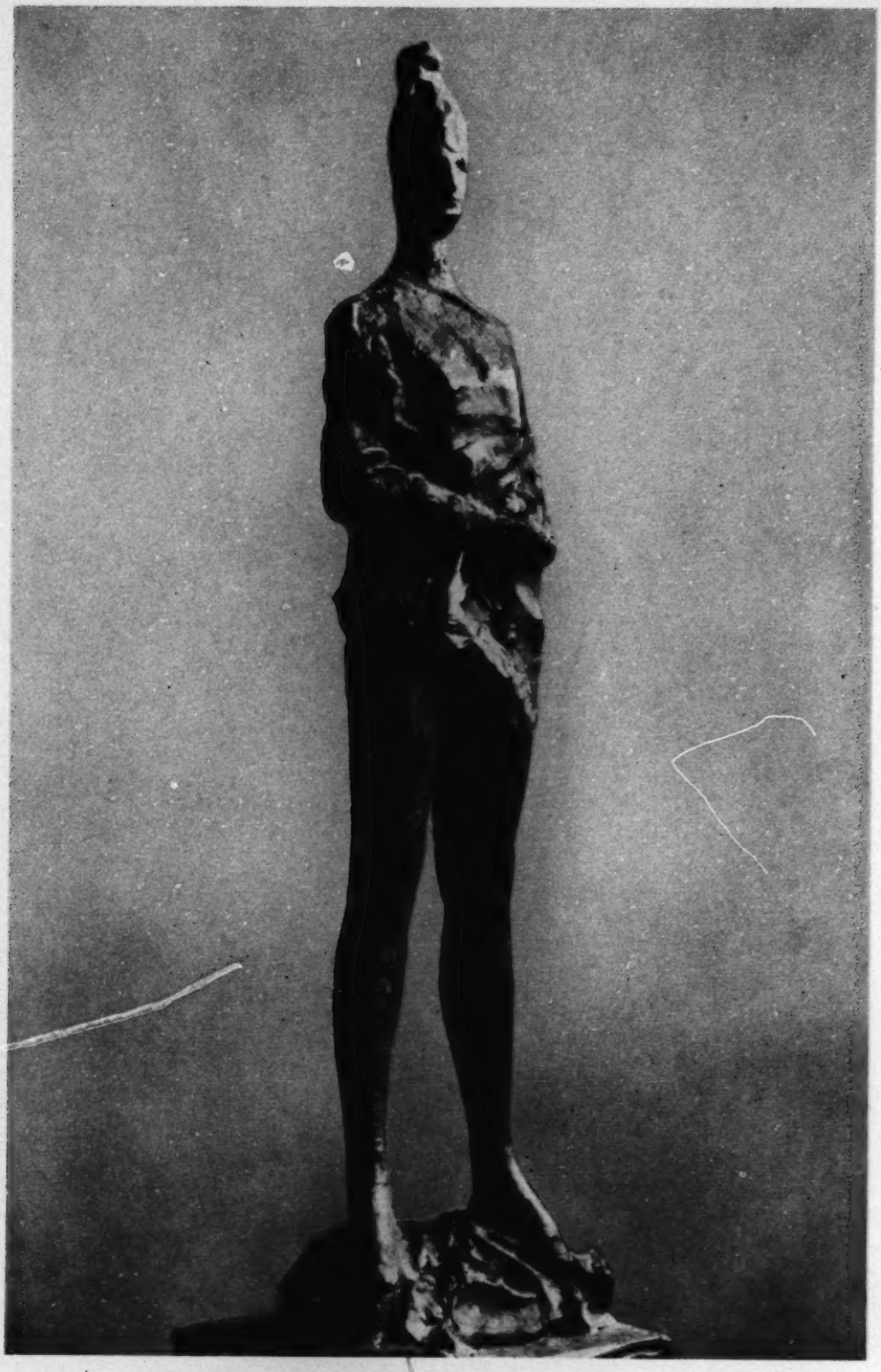
38 Kleiner Kardinal (Variante) Kat. Nr. 16

Kat. Nr. 15 Kleine Studie zu einer Pietà 39

40 Mädchen auf dem Stuhl (Variante) Kat. Nr. 21



Kat. Nr. 21 Mädchen auf dem Stuhl (Variante) 41



42 Tänzerin (Variante) Kat. Nr. 18

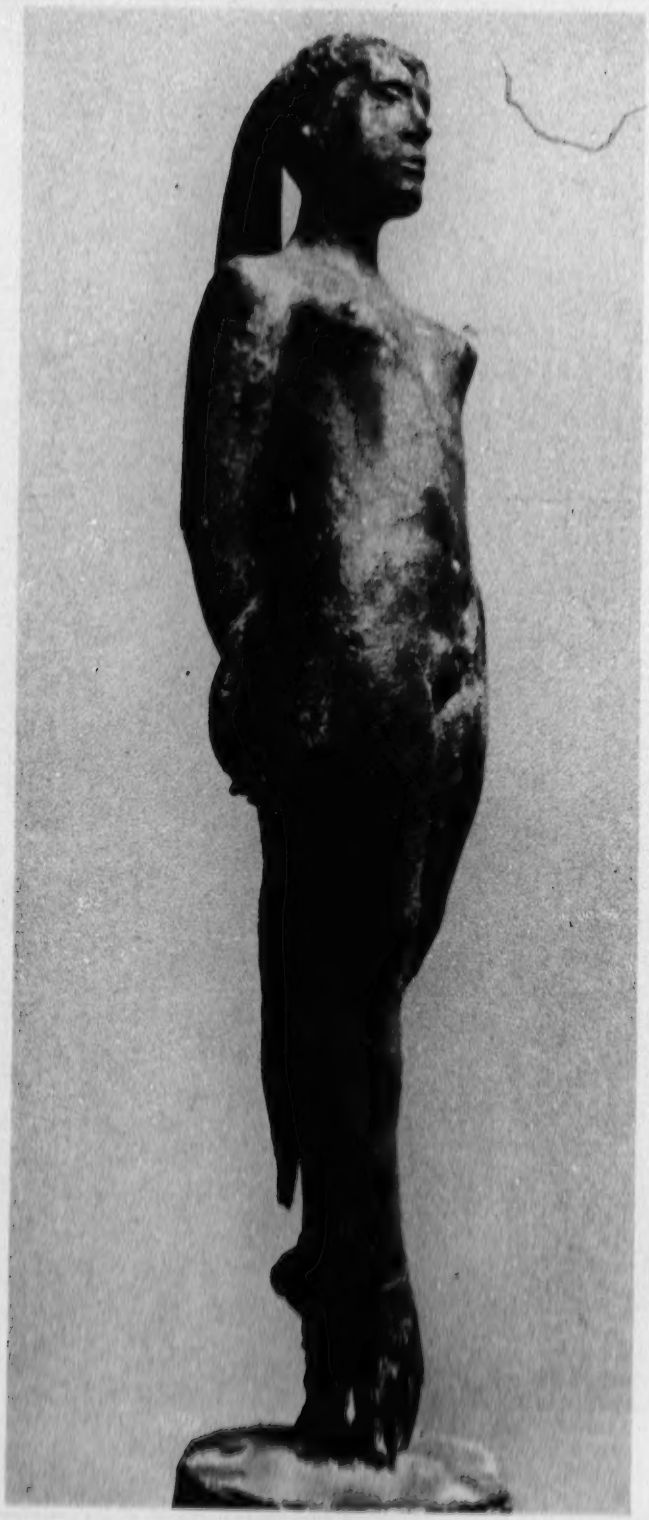
Kat. Nr. 23 Großer Tanzschritt (Variante) 43

44 Susanna Kat. Nr. 11

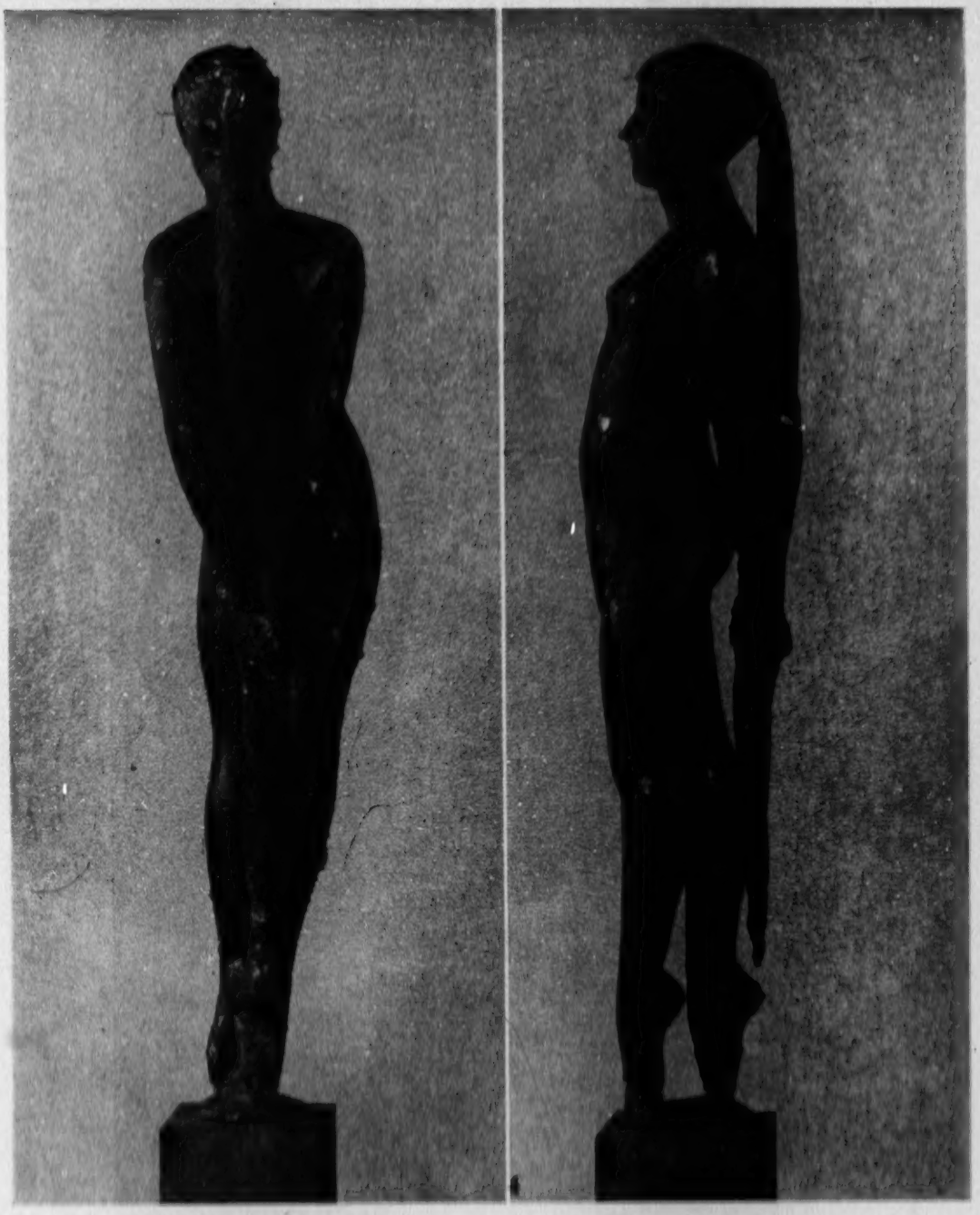
Kat. Nr. 33 Büste Inge

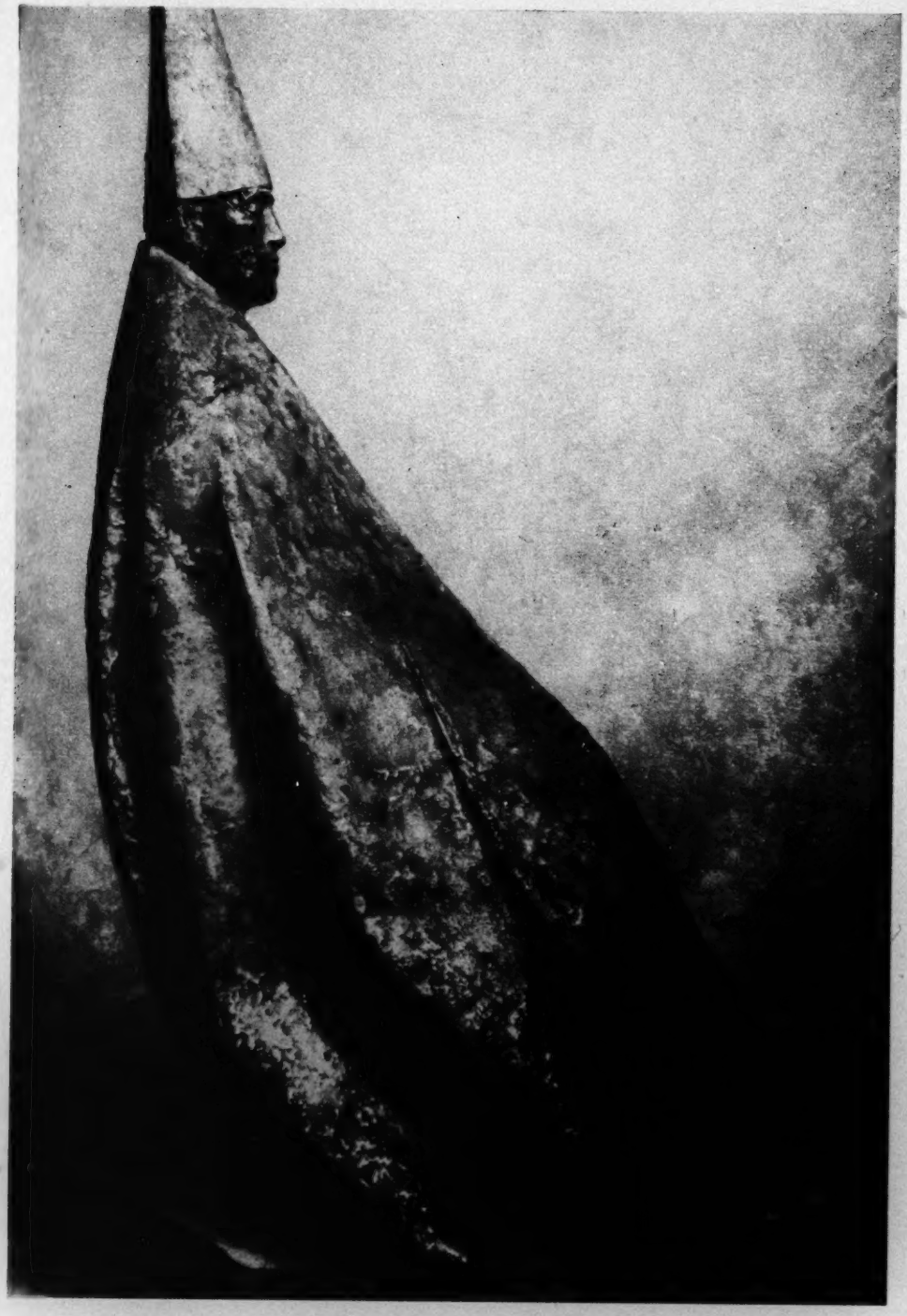
46 Studie zu Mutter und Kind · Kat. Nr. 28

Kat. Nr. 29 Studie zu Mutter und Kind 47

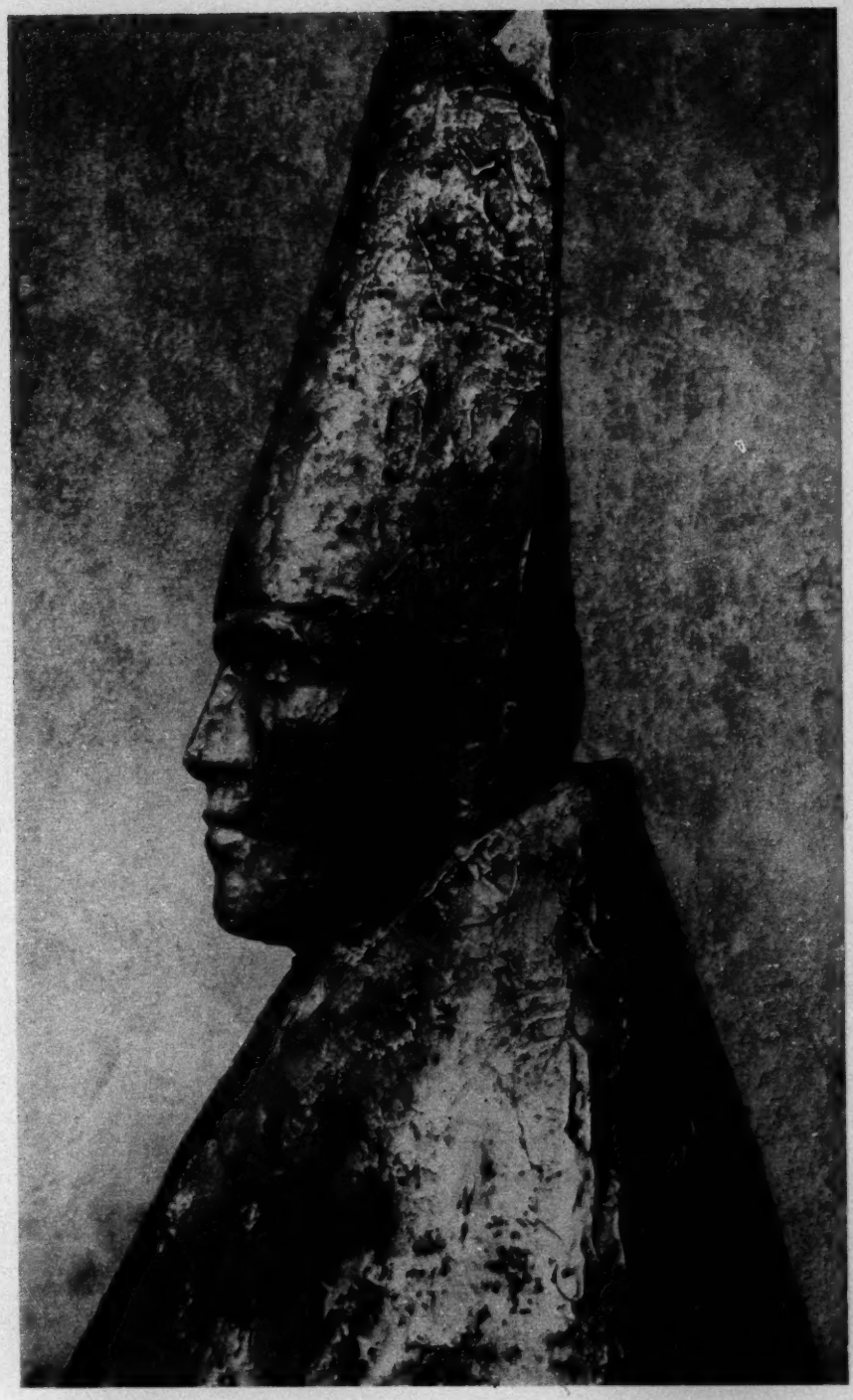


48 Kleiner Tanzschritt Kat. Nr. 34





50 Großer sitzender Kardinal Kat. Nr. 22



Kat. Nr. 22 Großer sitzender Kardinal, Detail 51

52 Kreuzabnahme mit General (Variante) Kat. Nr. 35

Kat. Nr. 36 Kreuzabnahme mit Prälaten (Variante) 53

54 Kreuzabnahme mit Bischof (Variante) Kat. Nr. 37

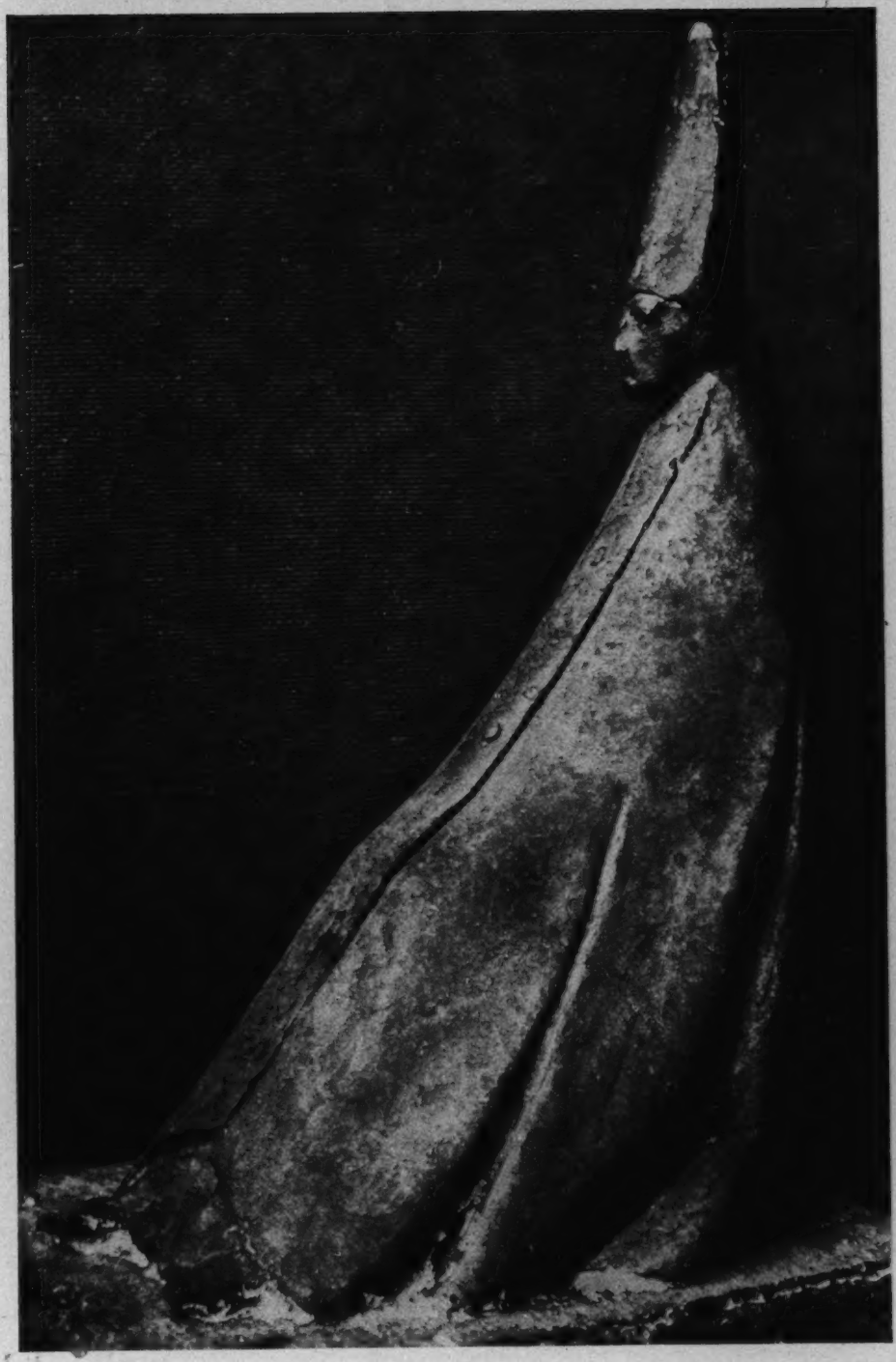
Kat. Nr. 38 Kreuzabnahme mit Kardinal (Variante) 55

56 Kreuzabnahme mit Weinenden (Variante) Kat. Nr. 39

Kat. Nr. 40 Kreuzabnahme mit Schreiender (Variante) 57

COURTAULD INSTITUTE

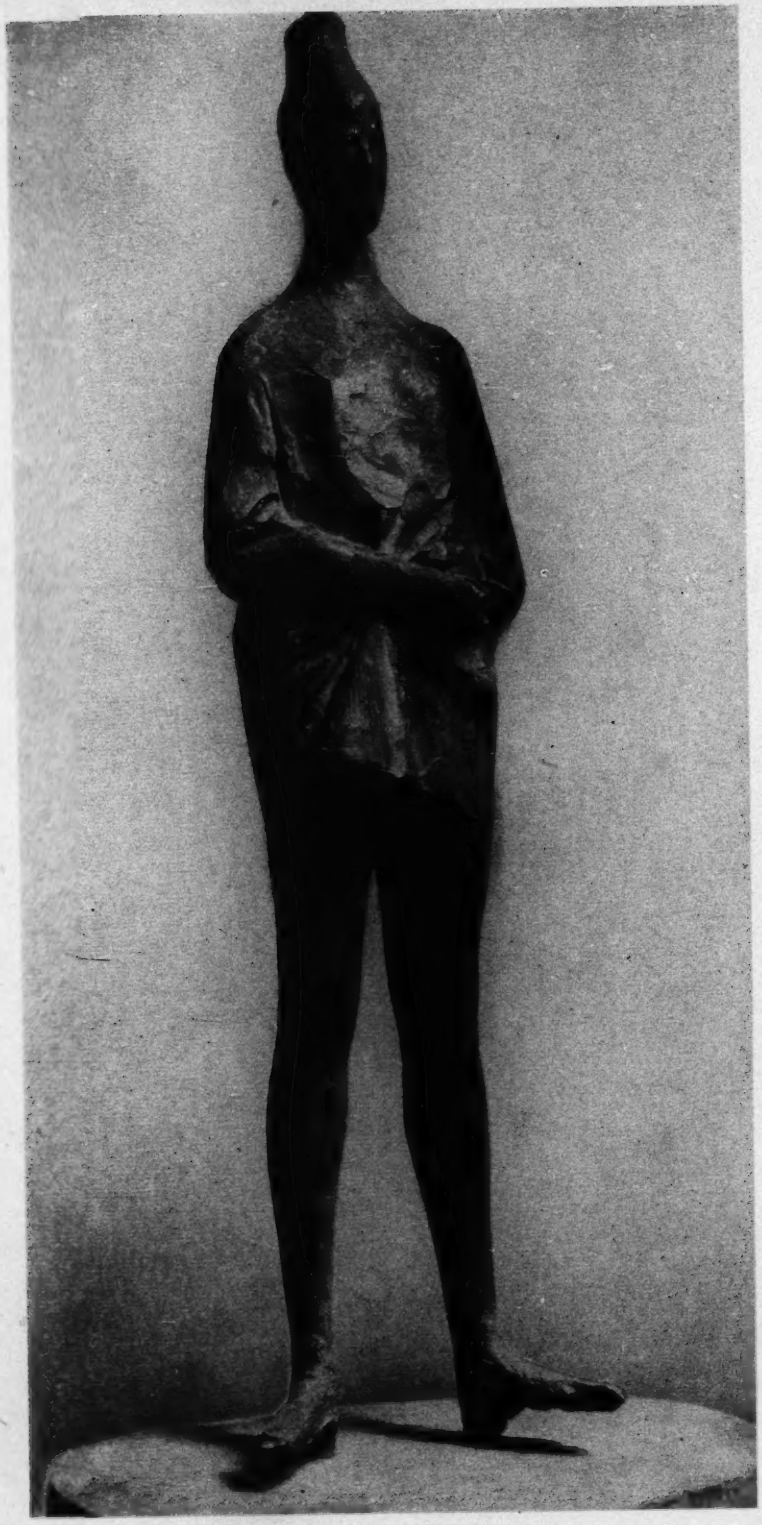
58 Kleiner Kardinal Kat. Nr. 30



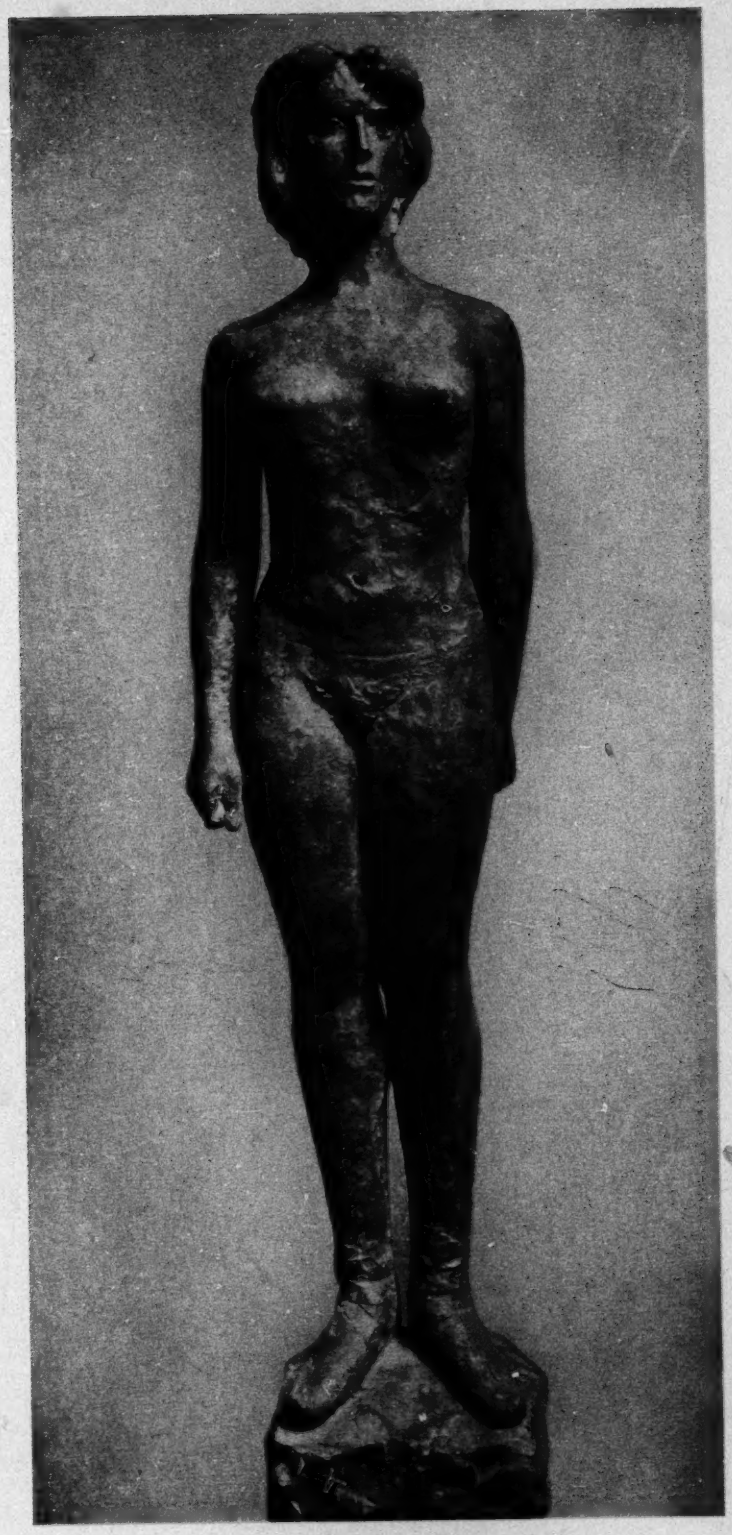
60 Schlittschuhläuferin, Detail Kat. Nr. 43

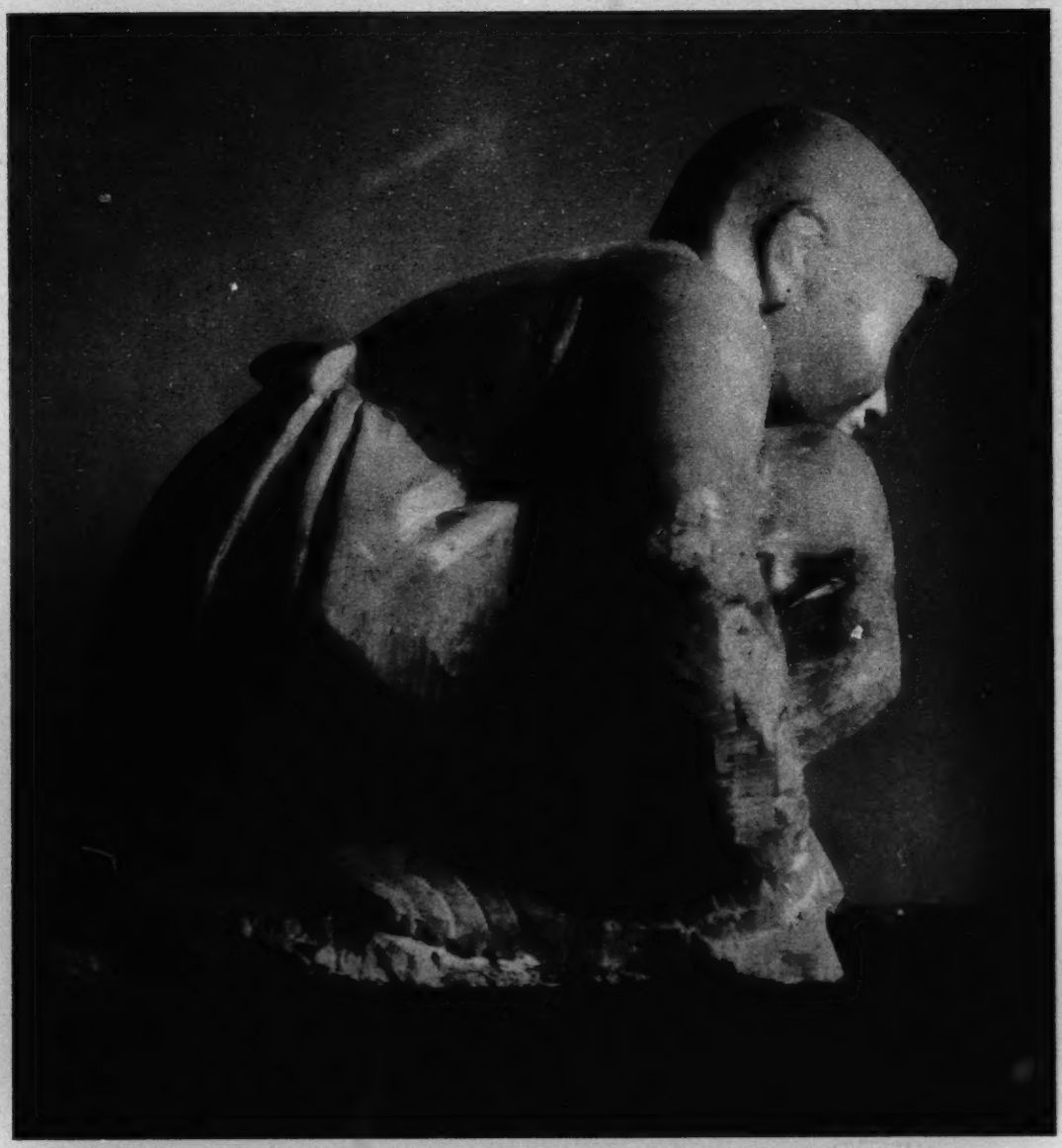
Kat. Nr. 43 Schlittschuhläuferin 61

62 Spielende Frau Kat. Nr. 32



64 Tänzerin (Variante) Kat. Nr. 42





66 Spielendes Mädchen Kat. Nr. 61

68 Kopf Sonja Kat. Nr. 45

Kat. Nr. 31 Kopf Inge 69

70 Schlittschuhlaufendes Mädchen (Variante) Kat. Nr. 62

Kat. Nr. 65 Tanzschritt 71

72 Studie zum Bronzetor von St. Peter in Rom Kat. Nr. 49

Kat. Nr. 51 1. Entwurf zum Salzburger Domtor 73

74 Mutter und Kind (Studie zum Salzburger Domtor) Kat. Nr. 52

Kat. Nr. 54 Hl. Franziskus und Hl. Notburga (Studie zum Salzburger Domtor)

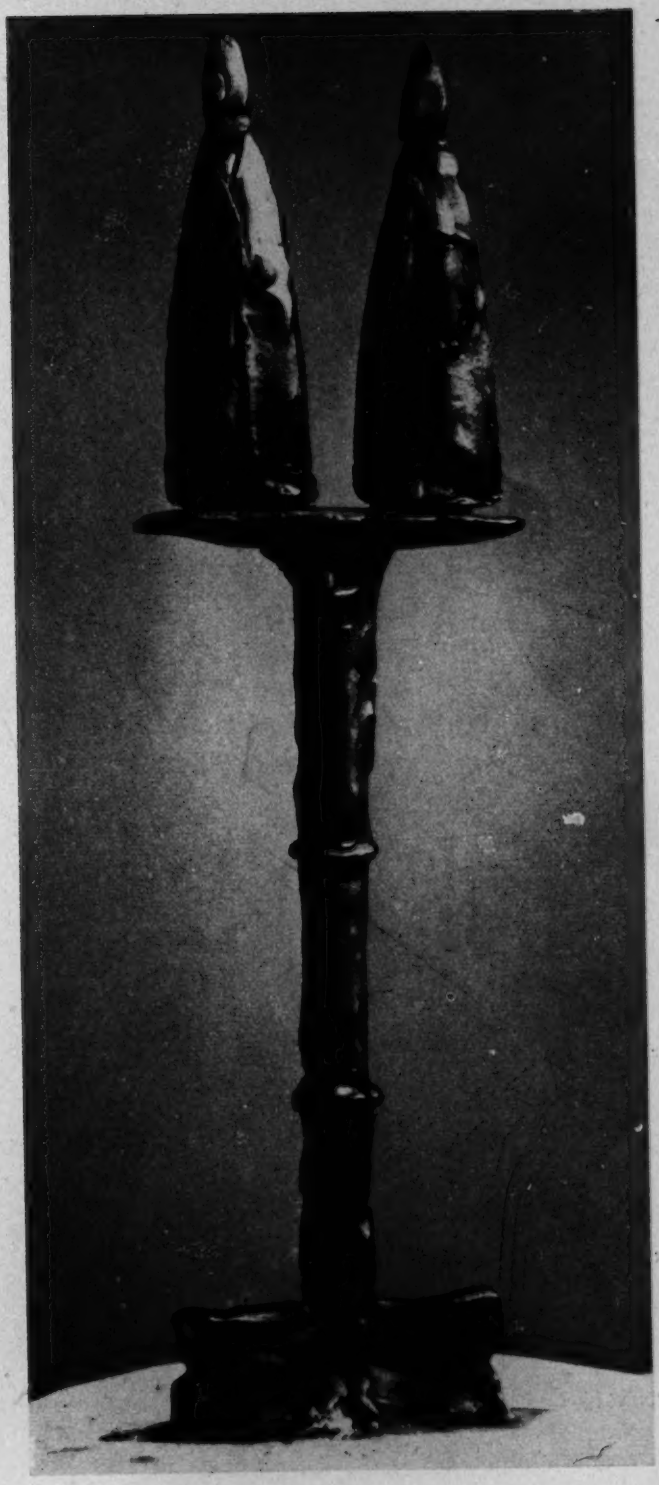
76 Enthauptung des sel. Engelbert Kolland (Studie zum Salzburger Domtor) Kat. Nr. 53

Kat. Nr. 55 Figurenstudie zum Salzburger Domtor 77

78 Henne (Studie zum Salzburger Domtor) Kat. Nr. 58

Kat. Nr. 57 Pelikan (Studie zum Salzburger Domtor) 79

80 Figurenstudie zum Salzburger Domtor 1958 Kat. Nr. 56



Kat. Nr. 59 Der große Schlüssel zum Salzburger Domtor (Variante)

82 Studie zu Susanna Kat. Nr. 71

Kat. Nr. 73 Studie zu Susanna 83

84 Figurengruppe Kat. Nr. 70

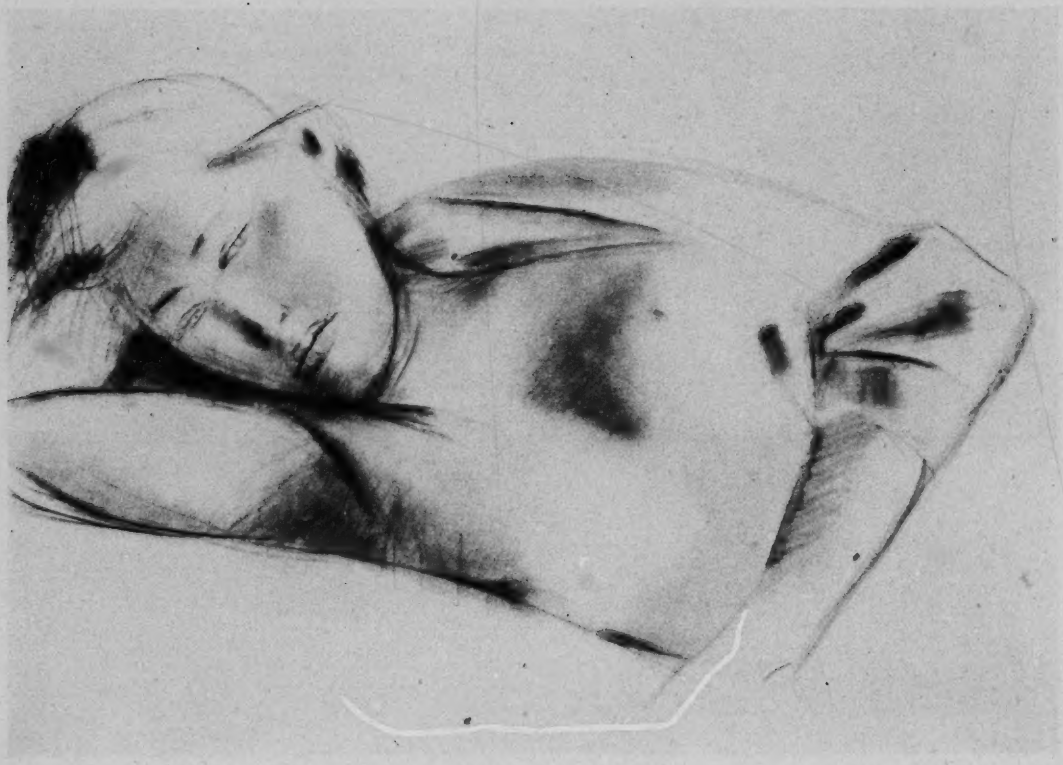
Kat. Nr. 72 General, Studie zu einer Kreuzigung 85

86 Sitzende im Unterkleid Kat. Nr. 81

Kat. Nr. 82 Sitzende 87

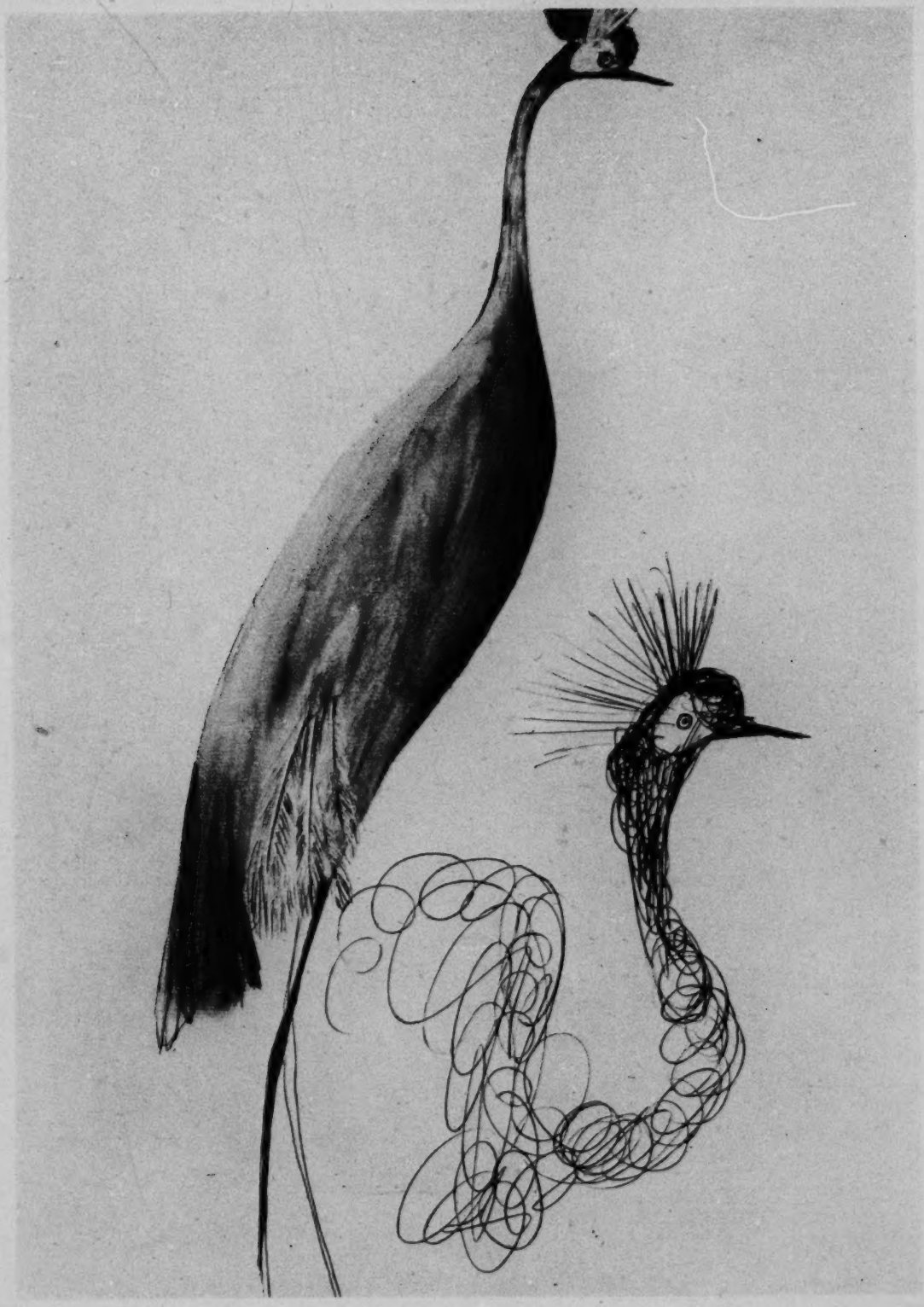
88 Sitzende mit aufgestütztem Arm Kat. Nr. 77

Kat. Nr. 83 Sitzender Bischof 89



90 Inge Kat. Nr. 117

Kat. Nr. 92 Tänzerin 91



92 Kranich Kat. Nr. 113

Kat. Nr. 151 Inge 93

94 Faun und Nymphe Kat. Nr. 131

Ziege, Studie zum Salzburger Domtor 1958 95

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST, MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge CB5 8DT
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

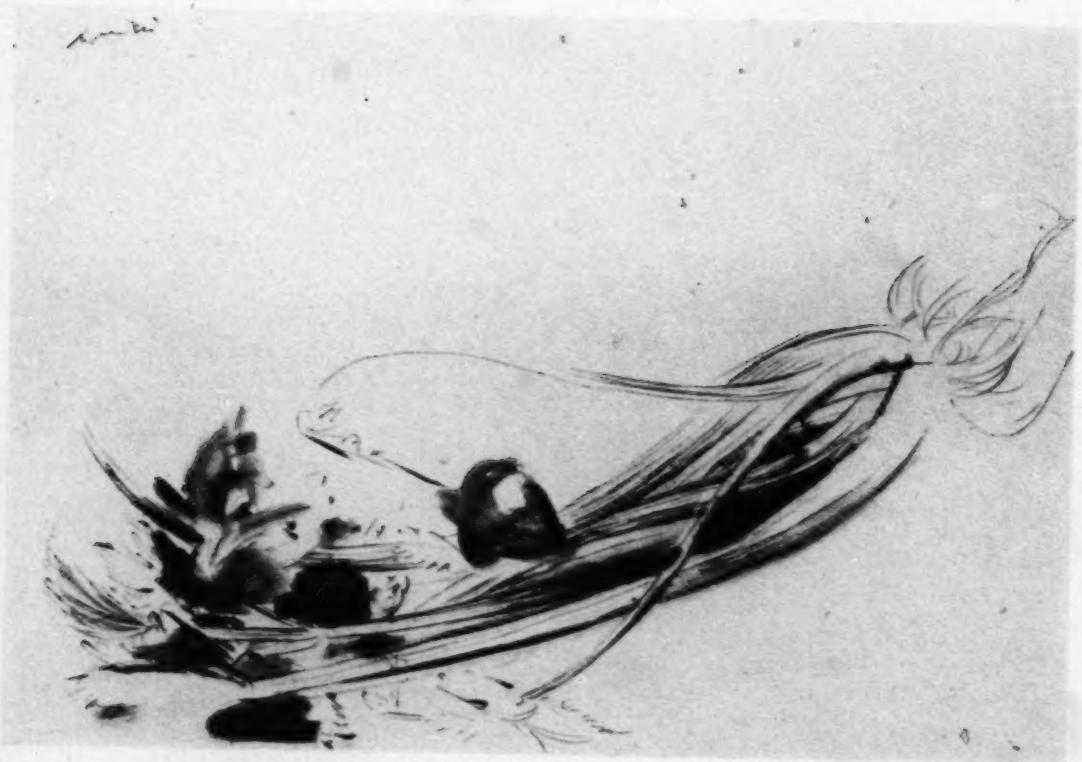
Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright, microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.



96 Pflanzenstudie Kat. Nr. 110

PLASTIKEN

1 **DER TORHÜTER 1931** S. 26
bemalte Terracotta 44 cm hoch Tadini, Bergamo

2 **ZIRKUSSZENE 1932** S. 25
Kupfer getrieben 80 cm hoch Kolker, Newark, USA

3 **SICH KÄMMENDE FRAU 1935**
Bronze 85 cm hoch Gal. naz. d'Arte Moderna, Rom

4 **FRAUENKOPF 1936** S. 28
Wachs 28 cm hoch Guasco, Turin

5 **GEBÜCKTER 1936** S. 29
Bronze 28 cm hoch Pecci-Blunt, Rom

6 **FRAUENKOPF 1937** S. 36
Bronze 26 cm hoch Marmont, Mailand

7 **DAVID 1938** S. 27
Bronze 48 cm hoch Lampugnani, Mailand

8 **STUDIE ZU FRANCESCA 1941** S. 30/31
Bronze 38 cm hoch Ruspoli, Mailand

9 **KLEINES SPRINGENDES MÄDCHEN 1941**
Bronze 26 cm hoch Maionchi, Lucca

10 **PORTRÄT FRANCESCA 1942** S. 32
Bronze 106 cm hoch Ruspoli, Mailand

11 **SUSANNA 1943** S. 44
Bronze 170 cm lang Minervino, Mailand

12 **GROSSES PORTRÄT EINER DAME IM MORGENMANTEL 1946** S. 34/35
Bronze 165 cm hoch Lampugnani, Mailand

13 **KNABE MIT ENTE 1947** S. 33
Bronze 50 cm hoch Museo Revoltella, Triest

14 **TANZSCHRITT 1951**
Bronze 160 cm hoch Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst, Middelheim

15 **KLEINE STUDIE ZU EINER PIETÀ 1953** S. 39
Bronze 29 cm hoch Manzù, Mailand

16 **KLEINER KARDINAL 1954** S. 38
Bronze 36 cm hoch Manzù, Mailand

17 **GROSSER TANZSCHRITT 1954** S. 37
Bronze 230 cm hoch Melnitzky, Salzburg

18 **TÄNZERIN 1954** S. 42
Bronze 65 cm hoch Zorzi, Bari

19 **KLEINER KARDINAL 1954** S. 59
Bronze 37 cm hoch Manzù, Mailand

20 **KLEINER TANZSCHRITT 1954** S. 49
Bronze 68 cm hoch Privatsammlung, München

21 **MÄDCHEN AUF DEM STUHL 1955** S. 40/41
Bronze 110 cm hoch Manzù, Mailand

22 **GROSSER SITZENDER KARDINAL 1955** S. 50/51
Bronze 208 cm hoch Gal. Internaz. d'Arte Moderna, Venedig

23 **GROSSER TANZSCHRITT 1955** S. 43
Bronze 270 cm hoch Manzù, Mailand

24 **STUDIE ZU MUTTER UND KIND 1956**
Bronze 34 cm hoch Manzù, Mailand

25 **STUDIE ZU MUTTER UND KIND 1956**
Bronze 34 cm hoch Manzù, Mailand

26 **STUDIE ZU MUTTER UND KIND 1956**
Bronze 35 cm hoch Manzù, Mailand

27 **STUDIE ZU MUTTER UND KIND 1956**
Bronze 35 cm hoch Manzù, Mailand

28 **STUDIE ZU MUTTER UND KIND 1956** S. 46
Bronze 28 cm hoch Manzù, Mailand

29 **STUDIE ZU MUTTER UND KIND 1956** S. 47
Bronze 36 cm hoch Manzù, Mailand

30 **KLEINER KARDINAL 1956** S. 58
Bronze 38 cm hoch Manzù, Mailand

31 **KOPF INGE 1956** S. 69
Bronze 73 cm hoch Bennitt, London

32 **SPIELENDE FRAU 1956** S. 62
Bronze 90 cm hoch Manzù, Mailand

33 **BÜSTE INGE 1956** S. 45
Bronze 72 cm hoch Manzù, Mailand

34 **KLEINER TANZSCHRITT 1956** S. 48
Bronze 70 cm hoch Manzù, Mailand

35–40 **SECHS FLACHRELIEFS AUS DER SERIE „VARIATIONEN ÜBER DAS GLEICHE THEMA" (KREUZABNAHME) 1939/1957** S. 52-57
Bronze 74 x 55 cm, 75 x 50 cm, 74 x 55 cm, 74 x 54 cm, 70 x 50 cm, 70 x 50 cm
Manzù, Mailand

41 KÜNSTLER UND MODELL 1957
Bronze 65 cm hoch Manzù, Mailand

42 TÄNZERIN 1957 S. 64
Bronze 65 cm hoch Manzù, Mailand

43 SCHLITTSCHUHLÄUFERIN 1957 S. 60/61
Bronze 198 cm hoch Manzù, Mailand

44 TANZSCHRITT 1957 S. 65
Bronze 180 cm hoch Manzù, Mailand

45 KOPF SONJA 1957 S. 68
Bronze 24 cm hoch Manzù, Mailand

46 KOPF INGE 1957
Bronze 25 cm hoch Manzù, Mailand

47 TANZSCHRITT 1957 S. 67
Bronze 57 cm hoch Manzù, Mailand

48 GROSSER KOPF INGE 1958 S. 63
Bronze 48 cm hoch Manzù, Mailand

49 STUDIE ZUM BRONZETOR VON ST. PETER 1958 S. 72
Bronze 145 cm hoch Manzù, Mailand

50 STUDIE ZUM BRONZETOR VON ST. PETER 1958
Bronze 145 cm hoch Manzù, Mailand

51 1. ENTWURF FÜR DAS DOMTOR IN SALZBURG 1955 S. 73
Bronze 47 x 23 cm Manzù, Mailand

52 MUTTER UND KIND, STUDIE FÜR DAS DOMTOR IN SALZBURG 1957 S. 74
Bronze 35 x 40 cm Manzù, Mailand

53 ENTHAUPTUNG DES SEL. ENGELBERT KOLLAND, STUDIE FÜR DAS DOMTOR IN SALZBURG 1958 S. 76
Bronze Manzù, Mailand

54 HL. FRANZISKUS UND HL. NOTBURGA, STUDIE FÜR DAS DOMTOR IN SALZBURG 1957 S. 75
Bronze 82 x 59,5 cm Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München

55 FIGURENSTUDIE ZUM SALZBURGER DOMTOR 1957 S. 77
Bronze 44 x 37 cm Hofmannsthal, London

56 HL. NOTBURGA UND ENTHAUPTUNG DES SEL. ENGELBERT KOLLAND, STUDIE FÜR DAS DOMTOR IN SALZBURG 1958 S. 80
Bronze 33 x 33 cm Hofmannsthal, London

57 PELIKAN, STUDIE FÜR DAS DOMTOR IN SALZBURG 1958 S. 79
Bronze 28 x 28 cm Schöner, Bonn

58 **HENNE, STUDIE FÜR DAS DOMTOR IN SALZBURG 1958** S. 78
Bronze 35 x 40 cm Liechtenstein-Kesselstadt, Trier

59 **DER GROSSE SCHLÜSSEL ZUM DOMTOR VON SALZBURG 1958** S. 81
Ebenholz 240 cm hoch Manzù, Mailand

60 **GROSSER KARDINAL 1958**
Bronze 330 cm hoch Manzù, Mailand

61 **SPIELENDES MÄDCHEN 1943/58** S. 66
Marmor 58 cm hoch Manzù, Mailand

62 **SCHLITTSCHUHLAUFENDES MÄDCHEN 1958** S. 70
Bronze 180 cm hoch Manzù, Mailand

63 **KLEINE SCHLITTSCHUHLÄUFERIN 1958**
Bronze 77 cm hoch Manzù, Mailand

64 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Bronze 70 cm hoch Manzù, Mailand

65 **TANZSCHRITT 1958** S. 71
Bronze 70 cm hoch Manzù, Mailand

66 **FRAUENKOPF 1953**
Bronze 37 cm hoch Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

67 **DER GEHENKTE 1956**
Flachrelief, Bronze 40 cm hoch Manzù, Mailand

68 **MALER MIT MODELL 1958**
Bronze 67 cm hoch Manzù, Mailand

69 **MALER MIT MODELL 1959**
Bronze 70 cm hoch Manzù, Mailand

ZEICHNUNGEN

70 FIGURENGRUPPE MIT ZWEI KINDERN 1934 S. 84
Tinte mit Kreide gehöht sign. r. u. Manzù 1934 38,5 x 30 cm

71 STUDIE ZU SUSANNA 1939 S. 82
Schwarze Tusche, Feder, laviert sign. l. u. Manzù
26 x 38 cm Bütten kaschiert

72 GENERAL, STUDIE ZU KREUZIGUNG 1942 S. 85
Kohle, rote Tinte, Feder sign. l. o. und u. Manzù 33,2 x 16 cm altes Papier

73 STUDIE ZU SUSANNA 1943 S. 83
Sepia-Tusche, Feder, laviert sign. l. o. Manzù, r. u. Studio per Susanna
26,2 x 38,2 cm kaschiert

74 LIEGENDE 1943
Schwarze Tinte, Feder sign. r. u. Manzù
21,3 x 38 cm altes Papier, stockfleckig, kaschiert

75 STUDIE ZU TANZSCHRITT 1943
Schwarze Tusche, Feder, laviert sign. r. u. Manzù 40 x 26,7 cm

76 FIGURENSTUDIE 1944
Blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 29,7 x 24,8 cm dünner Karton

77 SITZENDE MIT AUFGESTÜTZTEM ARM 1944 S. 88
Rötel sign. l. u. Manzù 50 x 35,4 cm auf grauem Papier

78 STUDIE ZU SUSANNA 1945
Schwarze Tusche, Feder, laviert sign. r. u. Manzù
20,3 x 38 cm altes Papier, stockfleckig, kaschiert

79 STUDIE ZU LIEGENDER 1945
Sepia-Tusche, Feder, laviert sign. r. o. Manzù
22 x 38,2 cm dunkles Pergamentpapier

80 SITZENDER BISCHOF ca. 1945
Grüne Tinte, Feder sign. r. u. all amico Vittorini Manzù
22 x 38,2 cm altes Papier

81 SITZENDE IM UNTERKLEID 1946 S. 86
Schwarze Tinte, Feder sign. r. u. Manzù
34,6 x 24,6 cm altes Papier, leicht stockfleckig

82 SITZENDE 1946 S. 87
Schwarze Tusche, Feder, laviert sign. l. o. Manzù 12. 1. 46
34 x 24,6 cm auf Papier kaschiert

83 SITZENDER BISCHOF 1946 S. 89
Blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù
32,4 x 25,9 cm altes Papier, stockfleckig

84 **STUDIE ZU TANZSCHRITT ca. 1952**
Bleistift sign. r. u. Manzù 28 x 19,5 cm

85 **KNIENDER KARDINAL, STUDIE ZU GROSSER PIETÀ 1952**
Aquarell sign. r. o. Feder: Manzù 1952, l. u. Pinsel: Manzù 50,6 x 37,8 cm

86 **KNIENDER KARDINAL, STUDIE ZU GROSSER PIETÀ 1952**
Aquarell 40 x 30 cm

87 **KNIENDER KARDINAL, STUDIE ZU GROSSER PIETÀ 1952**
Aquarell 61,5 x 49,4 cm

88 **TÄNZERIN, STUDIE 1953**
Schwarze Kreide sign. r. u. Manzù 19,6 x 18,2 cm

89 **STUDIE ZU GROSSEM TANZSCHRITT 1954**
Bleistift sign. r. u. Manzù 30,5 x 23 cm

90 **STUDIE ZU GROSSEM TANZSCHRITT 1954**
Bleistift sign. r. u. Manzù 21,3 x 15,3 cm

91 **STUDIE ZU TANZSCHRITT 1955**
Bleistift sign. l. u. Manzù 18,3 x 20 cm altes Papier, leicht stockfleckig

92 **TÄNZERIN, STUDIE 1956** S. 91
Blaue Tinte, Feder sign. l. u. Manzù 29 x 20 cm

93 **LIEGENDE SICH AUFSTÜTZEND 1956**
Bleistift sign. r. u. Feder: Manzù, l. u. Feder: London 1956 41,2 x 53,3 cm

94 **STUDIE ZU KARDINAL 1956**
Aquarell 40 x 30 cm

95 **SITZENDE FRAU ca. 1956**
Blaue Tinte, Feder 30 x 21 cm

96 **LIEGENDER HALBAKT 1956**
Bleistift sign. l. u. Manzù 41 x 53 cm Staatl. Graph. Sammlung, München

97 **LIEGENDE, STUDIE ZU TANZSCHRITT 1956**
Schwarze Tusche, Feder und Pinsel sign. r. u. Manzù 23 x 30,7 cm

98 **TANZ-STUDIE 1956**
Schwarze Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 28,5 x 21 cm

99 **TANZ-STUDIE 1956**
Blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 29,5 x 21 cm

100 **TANZ-STUDIE 1956**
Blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 28 x 19,5 cm auf altem Papier

101 **TANZ-STUDIE 1956**
Blaue Tinte, Feder sign. l. u. Manzù 29,7 x 20,9 cm

102 **TANZ-STUDIE 1956**
Schwarze Tusche, Feder sign. r. u. Manzù 29 x 21 cm

103 TANZ-STUDIE 1956
Schwarze Tusche, Feder sign. r. u. Manzù 29,5 x 20,7 cm

104 TANZ-STUDIE 1957
Blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 29,8 x 20,9 cm

105 TANZ-STUDIE 1957
Schwarze Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 29 x 21 cm altes graugrünes Papier

106 ENTHAUPTUNG DES SEL. ENGELBERT KOLLAND, STUDIE ZUM SALZBURGER DOMTOR 1957
Blaue Tinte, Feder 40,9 x 27,1 cm altes Papier

107 ENTHAUPTUNG DES SEL. ENGELBERT KOLLAND, STUDIE ZUM SALZBURGER DOMTOR 1957
Blaue Tinte, Feder 27 x 19,5 cm altes Papier

108 ENTHAUPTUNG DES SEL. ENGELBERT KOLLAND, STUDIE ZUM SALZBURGER DOMTOR 1957
Blaue Tinte, Feder 27 x 19,5 cm altes Papier

109 TAUBE 1957
Blaugrüne Kreide sign. r. u. Bleistift: Manzù 53,5 x 41,3 cm

110 PFLANZENSTUDIE 1957 S. 96
Blaue Tinte, Feder, laviert sign. l. o. schw. Tinte: Manzù 29,5 x 41 cm

111 KRANICH 1957
Bleistift sign. r. u. Blaustift: Manzù 26 x 36 cm

112 KRANICH 1957
Bleistift, Tempera, blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 36 x 26 cm

113 KRANICH 1957 S. 92
Tempera, blaue und schwarze Tinte, Feder 41 x 29,5 cm

114 KRANICH 1957
Bleistift, Tempera, blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 26 x 36 cm

115 KRANICH 1957
Bleistift, Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 36 x 26 cm

116 BÜSTE INGE 1957
Bleistift sign. r. u. Manzù 49 x 63,5 cm

117 INGE 1957 S. 90
Bleistift sign. r. u. Manzù 49 x 63 cm

118 BÜSTE INGE 1957
Bleistift sign. r. u. Manzù 49 x 64,3 cm

119 BÜSTE INGE 1957
Bleistift sign. l. u. Manzù 41,3 x 53,5 cm

120 LIEGENDE, STUDIE ZU TANZSCHRITT 1957
Bleistift, schwarze Kreide sign. r. o. Manzù 30,6 x 23 cm

121 **SICH ENTKLEIDENDES MÄDCHEN 1957**
Schwarze Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 27 x 19,5 cm

122 **STUDIE ZU TANZSCHRITT 1957**
Grünes Pastell sign. r. u. Manzù 29 x 32,4 cm

123 **STUDIE ZU PORTRÄT INGE 1957**
Bleistift, gelblich getönt 69,5 x 50 cm

124 **SALOME, STUDIE ZUM TOR VON ST. PETER 1957**
Blaue Tinte 41 x 27 cm altes Papier

125 **KAIN ERSCHLÄGT ABEL, STUDIE ZUM TOR VON ST. PETER 1958**
Blaue Tinte, Feder 27 x 20 cm

126 **SALOME, STUDIE ZUM TOR VON ST. PETER 1958**
Blaue Tinte, Feder 33 x 21,5 cm

127 **HL. NOTBURGA, STUDIE ZUM SALZBURGER DOMTOR 1957**
Bleistift sign. r. u. Manzù 39,8 x 29,7 cm

128 **HL. SEVERIN, STUDIE ZUM SALZBURGER DOMTOR 1958**
Tusche, Pinsel und Rohrfeder 64,2 x 49 cm

129 **STUDIE ZUM GROSSEN SCHLÜSSEL FÜR DAS SALZBURGER DOMTOR 1958**
Tempera sign. r. u. Manzù 40,8 x 29,9 cm

130 **FAUN UND NYMPHE, STUDIE ZU EINER TAPISSERIE 1958**
Schwarze und grüne Tusche, Rohrfeder und Pinsel 49,5 x 64 cm

131 **FAUN UND NYMPHE, STUDIE ZU EINER TAPISSERIE 1958** S. 94
Schwarze Tusche, Feder, Pinsel, laviert 49,3 x 64,2 cm

132 **INGE 1958**
Schwarze Kreide sign. r. u. Manzù 61,5 x 49,5 cm

133 **SONJA 1958**
Bleistift sign. r. u. Manzù 40,8 x 27,5 cm

134 **SONJA 1958**
Bleistift sign. r. u. Manzù 36 x 26 cm

135 **LESENDE 1958**
Bleistift, schwarze Kreide sign. r. u. Manzù 48 x 36 cm

136 **STUDIE ZU PORTRÄT INGE 1958**
Bleistift sign. l. u. Manzù 48 x 36 cm

137 **INGE 1958**
Schwarze Kreide sign. r. u. Manzù 34,4 x 48,5 cm

138 **STUDIE ZU PORTRÄT INGE 1958**
Bleistift 42 x 39,6 cm

139 **PORTRÄTSTUDIE 1958**
Bleistift sign. r. u. 7. XI. 58 Bergamo 44,5 x 31,7 cm

140 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Bleistift 36 x 48 cm

141 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Bleistift 11,5 x 17,7 cm

142 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Bleistift 11,5 x 17,7 cm

143 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Bleistift sign. r. o. Manzù 21 x 29,6 cm

144 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Bleistift sign. l. u. Manzù 29,5 x 20,9 cm

145 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Aquarell und Öl 49 x 61,5 cm

146 **KÜNSTLER UND MODELL 1958**
Schwarze Kreide, Tinte und Feder, blau laviert sign. r. o. M.
210 x 255, 49,8 x 62 cm

147 **SICH ZURÜCKLEHNENDES MÄDCHEN 1958**
Blaue Tinte, Feder sign. r. u. Manzù 37,2 x 36 cm kaschiert

148 **LIEGENDE 1958**
Bleistift sign. l. u. Manzù 31,5 x 44,5 cm

149 **MÄDCHEN IM PYJAMA 1958**
Schwarze Kreide sign. r. u. Manzù 62,5 x 48 cm auf rötlichem Papier

150 **INGE SITZEND 1958**
Schwarze Kreide sign. r. u. Manzù IX-58 61,8 x 49,6 cm

151 **PORTRÄT INGE 1958** S. 93
Bleistift sign. r. u. Manzù 39,8 x 29,7 cm

152 **MÄDCHEN MIT AUFGESTÜTZTER HAND 1958**
Bleistift 67,5 x 49 cm

153 **TAUBE 1959**
Schwarze Kreide sign. r. u. Manzù 29,6 x 42 cm

154 **TAUBE 1959**
Schwarze Kreide sign. r. u. Manzù 29,6 x 42 cm

155 **ILLUSTRATIONEN ZU LE GEORGICHE DI VIRGILIO, RADIERUNGEN 1948**
Buch mit 20 Radierungen 38 x 28 cm Mailand 1948.
Staatliche Graphische Sammlung, München

(Soweit nicht anders angegeben, stammen die Blätter aus dem Besitz des Künstlers oder sind Leihgaben der Galerie Welz, Salzburg)

Berichtigung

Folgende Kat.-Nr. sind nicht ausgestellt:

Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 9, 13, 41, 50, 68.

Außer Katalog ausgestellt:

Plastiken:

Nr. 69a Kardinal 1958
Bronze, 220 cm hoch, Manzù, Mailand Abb. S. 80

Nr. 69b Maler mit Modell 1958
Bronze, 21 cm hoch, Manzù, Mailand

Nr. 69c Bildhauer mit Modell 1957
Bronze, 34 cm hoch, Manzù, Mailand

Nr. 69d Studie des Künstlers 1959
Bronze, 42 cm hoch, Manzù, Mailand

Zeichnungen:

Nr. 156 Illustrationen zu »Le Cento Novelle Antiche«
Radierungen 1945
2 Bände und dazugehörige Studien

Nr. 157 Illustrationen zu »Il Falso e Vero Verde«
Radierungen 1956

Nr. 158 Ziege, Studie zum Salzburger Domtor Abb. S. 95
sign. r. o. Manzù

Nr. 159 Künstler und Modell
Bleistift auf rötl. Papier
sign. u. r. Manzù

Nr. 160 Künstler und Modell
Bleistift auf rötl. Papier
sign. u. r. Manzù